

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU  
FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU  
ODSJEK ZA POVIJEST

Matija Sinko

DIPLOMSKI RAD

**Bakrorezi Martina Engelbrechta iz Nasljednoga  
rata : historijsko – imagološka analiza**

MENTOR: prof. dr. sc. Zrinka Blažević

Zagreb, veljača 2012.

## Sadržaj

<b>UVOD.....</b>	<b>2</b>
<b>STANJE LITERATURE .....</b>	<b>2</b>
<b>ŠTO JE SLIKA?.....</b>	<b>4</b>
<b>BAKROREZ – UVOD.....</b>	<b>17</b>
<b>POČETCI BAKROREZA I NJEGOVA PROIZVODNJA.....</b>	<b>25</b>
<b>BAKROREZ OD DÜRERA DO KRAJA 18. STOLJEĆA .....</b>	<b>27</b>
<b>OBOJENI BAKROREZI .....</b>	<b>30</b>
<b>PROBLEMI RECEPCIJE .....</b>	<b>31</b>
<b>POVIJESNI KONTEKST NASTANKA ENGELBRECHTOVIH BAKROREZA.....</b>	<b>33</b>
<b>RAT ZA AUSTRIJSKO NASLJEĐE .....</b>	<b>33</b>
<b>VOJNA KRAJINA .....</b>	<b>37</b>
<b>MARTIN ENGELBRECHT .....</b>	<b>42</b>
<b>ENGELBRECHTOVI PRIKAZI KRAJIŠNIKA .....</b>	<b>44</b>
<b>KRAJIŠKO DRUGO NA ZAPADU .....</b>	<b>51</b>
<b>ZAKLJUČAK.....</b>	<b>63</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>64</b>
<b>BIBLIOGRAFIJA .....</b>	<b>65</b>
<b>POPIS PRILOGA.....</b>	<b>72</b>



## **Uvod**

Interes za nove historijske discipline djelomično je zaslužen za pisanje ovog rada. Baveći se vojnom poviješću, istraživač je često upućen na tradicionalnu faktografsku historiografiju koja je, blago rečeno, pusta i neuzbudljiva. Nakon nekoliko tema koje nisu davale rezultata prof. dr. Drago Roksandić predložio mi je da pokušam obraditi nešto čime se još nitko nije bavio. Bakrorezi Martina Engelbrechta bili su odličan izbor, bez obzira na sve probleme s kojima sam se suočio da do njih dođem. Usprkos teškoćama pri pribavljanju izvora, ostatak posla je bio izazovan i stimulativan. Izvor kojim se bavimo u ovom radu, bakrorezi Martina Engelbrechta, potječe iz Rata za austrijsko nasljeđe, dakle iz sredine 18. stoljeća. Autor tih bakroreza bio je augsburški bakrorezac i izdavač koji je prepoznao interes tržišta te ga izdavanjem serije "Theatre de la milice etrangere" i zadovoljio. U seriji bakroreza kojima se bavimo u ovom radu prikazano je mnoštvo iregularne vojske koja je pritekla u pomoć mladoj carici u nevolji – Mariji Tereziji. U fokusu našeg istraživanja nalazi se dio te serije, onaj koji prikazuje iregularne trupe s područja Vojne krajine.

Sljedeći korak, već kada su nam izvori bili na raspolaganju, bila je potraga za adekvatnom teorijskom konceptualizacijom i analitičko – interpretativnim okvirom primjerenima naravi izvora. Tradicionalna historiografija ne pruža dovoljno mogućnosti za analizu takvih izvora pa, je logičan izbor pao na nove historijske istraživačke pravce. Ovaj rad bavi se historijsko - imagološkom analizom slike Drugoga na bakrorezima. Kompleksna narav bakroreza zahtijevala je, uz pristup historijske imagologije, i referiranje ne teorijske i metodološke postavke ikonologije i intermedijalnosti. Inovativnost ovakvog pristupa otvara nove horizonte pri interpretaciji izvora koji je već u svojoj osnovi iznimno kompleksan. Uz teorijsku i metodološku konceptualizaciju izvora sam pokušao funkcionalno povijesno kontekstualizirati. Pri tom mislimo na bakrorezačku produkciju, probleme recepcije, biografske podatke o autoru, sliku Augsburga i okolice sredinom 18. stoljeća te suvremeni interes za Vojnu krajinu i Rat za Austrijsko nasljeđe.

## **Stanje literature**

Pošto se analitičko-interpretativni model oslanja se na tri različite discipline, bilo je potrebno iskoristiti svu recentnu literaturu koja se tim bavi. Što se tiče historijske imagologije

cijela priča uvelike je olakšana jer smo koristili knjigu *Kako vidimo strane zemlje* urednika Davora Dukića. U njoj smo, uz osnovnu teorijsku i metodološku orijentaciju, dobili vrijedne bibliografske podatke za daljnje čitanje i istraživanje. Ikonološki dio analitičkog modela koristili smo pri analizi slikovnog djela bakroreza. Kao osnovnu literaturu koristili smo najznačajnije predstavnike tog pravca: Erwina Panofskog i W.J.T. Mitchella. Obojica su u svojim radovima dali odlične teorijske i metodološke smjernice koje smo slijedili prilikom analize bakroreza. Moramo spomenuti i izrazito korisnu knjigu Petera Burkea: *Očevid: upotreba slike kao povijesnog dokaza*, koja je odličan uvodni tekst za upoznavanje s problematikom korištenja slika kao povijesnih izvora. Što se tiče intermedijalnog dijela analitičkog modela, korišten je zbornik radova nordijskih znanstvenika: *Media borders, multimodality and intermediality* urednika Lars Elleströma. Literatura koju smo koristili za analitički model dostupna je i do nje se može puno lakše doći, za razliku od one koja se bavi samim autorom naših izvora.

Početak rada tematizira proizvodnju i recepciju samih bakroreza. Pošto je istraživanje bakroreza uvelike zanemareno, vrlo malo modernih istraživača bavi se time. Djela korištena u ovom radu su stara i preko pola stoljeća i do njih se ne dolazi vrlo lako. Osim toga, pisana su većim dijelom njemačkim jezikom. Detaljnija analiza izvora od nas je zahtijevala i detaljnije upoznavanje vremena i prostora nastanka bakroreza. Takva literatura je dostupnija i pristupačnija jer je namijenjena i širem krugu čitatelja, a ne samo uskom krugu znanstvenika. To su razne kronike i monografije koje se bave Habsburškom Monarhijom i samim gradom Augsburgom. Osim prostora i vremena, za poznavanje samog izvora bitno je poznavanje i samog autora. Bakrorezac i izdavač Martin Engelbrecht poznat je u umjetničkim krugovima te njegova djela na raznim aukcijama dosežu vrlo visoke cijene. No, doći do biografije samog Engelbrechta može se usporediti s pravim mini – istraživačkim projektom. Njegovu biografiju i djela obradio je početkom 20. stoljeća Friedrich Schott u djelu *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719 bis 1896*. Osim toga, koristili smo i najbolje njemačke leksikone umjetnika u kojima smo pronašli sve što je bilo potrebno za valjanu kontekstualizaciju. O problematici Marije Terezije i Rata za austrijsko naslijeđe literature ne nedostaje. Od ranih autora koji se bave Marijom Terezijom najbolji je Arneth koji u deset svezaka obrađuje povijest vladavine Marije Terezije. Za Vojnu krajinu također ne nedostaje literature, jer to je tematika koja pobuđuje mnogo interesa, pa ima i dovoljno dostupnih znanstvenih radova.

## Što je slika?

Istraživanje koje se temelji na slikovnom materijalu zahtijeva ponajprije određenje pojma slika. Riječ "slika" ima, u hrvatskom i svim ostalim jezicima, uistinu mnogostruka značenja. Ovdje se nećemo baviti lingvistikom i njenim metodama određivanja etimoloških i svih ostalih odrednica koje definiraju pojmove. Baviti ćemo se slikom kao povijesnim izvorom. Poststrukturalistički teorijski modeli su uništili iluzije tradicionalne historiografije o mogućnosti rekonstrukcije stvarnosti – "onako kako je doista bilo"<sup>1</sup>. U skladu s tim su i povijesni izvori koji su prije bili zanemarivani, stali uz bok klasičnim tekstualnim izvorima. Tako su i slikovni prikazi dobili na važnosti jer, prema riječima Stephena Banna, naša pozicija licem u lice sa slikom stavlja nas u odnos licem u lice s poviješću.<sup>2</sup> Po uzoru na glasoviti lingvistički obrat<sup>3</sup>, dogodio se i takozvani slikovni obrat<sup>4</sup>. Slika je tijekom povijesti bila upotrebljavana na razne načine; kao objekt obožavanja ili način uvjeravanja odnosno način prenošenja informacija ili pružanja zadovoljstva. Stoga, slike u sebi nose svjedočanstvo prošlih religijskih praksi, znanja, vjerovanja, uživanja itd. Slike su najbolji način pronicanja vizualne i religijske prakse prošlih kultura<sup>5</sup>. Naravno, na jednak način kao i svi ostali povijesni izvori, prvenstveno pisani, one upućuju i na problem njihova dekodiranja odnosno čitanja – stoga je važno utvrditi što je autor nekim vizualnim prikazom htio reći. Osim vizualne dimenzije, slike otvaraju i probleme konteksta, funkcije, retorike, sjećanja (koliko je vremena proteklo od samog događaja do stvaranja slike), sjećanja iz druge ruke itd.

Problemi razumijevanja i čitanja slika<sup>6</sup> nisu nešto novo. Najraniji problemi oko čitanja slika potječu još iz srednjeg vijeka i vežu se uz Katoličku crkvu koja je u to doba imala važnu ulogu u politici vizualnoga. Pošto smo već nešto rekli o slikama, vrijeme je i da sliku pokušamo definirati. Nemam iluzija niti ću pokušavati upuštati se u teorijsku odnosno filozofsku raspravu oko toga što to slika točno jest i na koji se način ona stvara. Ta rasprava traje već nekoliko desetljeća i u krajnoj liniji teško je vjerovati da će netko pronaći pravu odnosno jedinstvenu teoriju slika, posebice u postmodernoj teoriji. Poslužiti ću se jednostavnom idejom koju je predložio Henri Daniel Pageux. Umjesto da definiram što je

---

<sup>1</sup> GROSS 2009.: 165-195

<sup>2</sup> BURKE 2001.: 13

<sup>3</sup> GROSS 2009.: 165-195

<sup>4</sup> MITCHELL 1994.: 11

<sup>5</sup> BURKE 2001.: 12

<sup>6</sup> O problematici "čitanja slika" BARTHES 1971.

slika općenito, pokušat ću pružiti svoju radnu definiciju slike koja proizlazi iz samoga istraživačkoga pitanja odnosno povijesnoga izvora na kojemu se temelji ovaj rad.

Radna definicija slike u ovom radu je jednostavna. Pokušat ću definirati sliku kao umjetničko djelo. Iako se o artističkoj vrijednosti bakroreza može raspravljati, neosporno je da je bakrorez dio umjetničkog izričaja 18. stoljeća. Sliku ćemo proučavati kao predmet koji se nalazi na dvodimenzionalnoj površini, te kao imagem odnosno likovnim sredstvima reprezentirana mentalna predodžba. Mitchell jasno tvrdi da je slika proizvod ljudske svijesti bez obzira nalazi li se ona na dvodimenzionalnoj površini, na papiru kao tekst ili u našoj glavi.<sup>7</sup>

Odgovor na pitanje zašto je slikovna reprezentacija mnogo izazovnija i privlačnija od tekstualnog opisa leži u njezinoj moći da reproducira vizualni doživljaj, što je u slučaju teksta nemoguće. Mi doživljavamo slike kao vjernu i realnu reprezentaciju objekta. Koncept slike je na prvi pogled jednostavan: riječ je o dvodimenzionalnom prikazu koji želi mimetički reproducirati neki realni objekt. To je osnovna radna definicija. Prikaz na slici reproducira određenu stvarnost u kojoj se nalazi autor. No, taj prikaz pred nas postavlja niz problema. Jer činjenica jest da kada gledamo sliku doživljavamo određenu stvarnost u kojoj se autor prikaza nalazio te je naš posao proniknuti u svijet autora kako bi mogli objasniti i, u krajnoj liniji, razumijeti što je autor htio reći. Neosporno je da je slika predožba, mješavina osjećaja i ideja, čije je afektivne i ideološke odjeke važno shvatiti.<sup>8</sup> Ono što je prikazano na slici je predodžba autorove realnosti, prema postavkama teorijskog okvira kojeg koristimo, no problem se pojavljuje kada na slikama pronađemo fiktivne elemente tj. objekte koji u realnom svijetu ne egzistiraju. Da pobliže objasnim: u realnom svijetu nema živih bića poput jednoroga koji šecu šumama no nalazimo ih na slikama. To je nedostatak teorijskog okvira kojim se koristimo no prednost odabranog modela je što isti prilikom analize slike uzima u obzir objekte, scene i događaje iz stvarnog svijeta. Naravno, slike su i same objekti u stvarnom svijetu, što odabrani teorijski okvir također uzima u obzir. Slike imaju svoja formalna svojstva koja se razlikuju prema njihovim fizičkim atributima, veličini, starosti, kompoziciji itd. Slike posjeduju vizualna svojstva pomoću kojih reprezentiraju svoje objekte. Ta ćemo svojstva nazvati dizajnima. Nepotpuna lista slikovnog dizajna uključuje znakove, smjerove, granice, obrise, oblike, boje, nijanse, relativne kontraste između tame i svjetla, i naravno texture, odnosno glatkoću površine ili pokrete kistom. Svojstva dizajna su obično vidljiva u boji, tinti, ugljenu ili u nekoj drugoj supstanci na ravnoj površini. Od "subjekta" slike i njezina dizajna razlikuje

---

<sup>7</sup> MITCHELL 1994.: 11

<sup>8</sup> DUKIĆ 2009.: 128

se njezin sadržaj. Sadržaj reprezentacije bilo koje vrste, mentalne, lingvističke, slikovne ili glazbene se sastoji od svojstava koje reproduciraju svijet pomoću prije navedenih sredstava. Sadržaj slike, ako ga uspijemo dobro otčitati, određuje sadržaj našeg doživljaja slike. Kada doživimo sliku na pravi način, imamo iskustvo koje u nama reprezentira svijet sa svim svojstvima koje taj svijet posjeduje.<sup>9</sup> Ovakva definicija slike je potrebna upravo zbog posljednje točke, sadržaja. Slika je u određenoj mjeri jezik o Drugome te zbog toga očito upućuje na neku stvarnost koju označava i koju izražava. Proučavati sliku znači shvatiti što je sačinjava, što potvrđuje njenu izvornost, što je u određenom slučaju čini sličnom drugim slikama ili pak originalnom. Sadržaj slike je ono što se mora shvatiti i što proučava ikonologija. Ikonologiji ćemo se vratiti nakon što razmotrimo drugi dio definicije slike, naime, onaj iz perspektive imagologije.

U tekstu o slikama u imagologiji Jean Marc – Moura obrazlaže što znači slika za imagologiju. Imagologiju zanimaju slike o stranim zemljama. Slike koje dolaze iz nekog naroda, slike su koje je stvorio autorov senzibilitet. Suvremena imagološka proučavanja obično stavljaju naglasak na drugu točku, na kulturu u kojoj je slika stvorena.<sup>10</sup> Pageux i Mitchell se slažu u jednome: svaka slika proizlazi iz svijesti bez obzira kakva ta svijest bila. Pageux dodaje, iz svoje imagološke perspektive, da slika govori o nekom Ja u odnosu na Drugog, o nekom ovdje u odnosu na Drugdje. Slika je, dakle, književni ili neknjiževni izraz značenjskog raskoraka između dvije vrste kulturalne stvarnosti. Slika je predložba o nekoj Drugoj odnosno stranoj kulturi kojom se pojedinci ili grupe unutar promatračke kulture odjeljuju od Drugog odnosno stranog i unutar tih predložbi tumače kulturni prostor od kojeg su odijeljeni. Imaginarno koje proučavamo je kazalište, mjesto gdje se na slikovit način, odnosno pomoću slika i predložbi, izražavaju načini, na koje se društvo vidi, definira, sanja. Imagologija mora voditi prepoznavanju slika koje istovremeno postoje u istoj književnosti i u istoj kulturi.<sup>11</sup>

Slika o Drugome je kompleksni sklop pa se sukladno tome i mora proučavati kao dio šireg i složenijeg skupa odnosno kao dio imaginarnog gdje se susrećemo s povijesti i konceptom društvenog imaginarnog. Kada govorimo o društvenom imaginarnom, pitanje koje si moramo postaviti jest o čijem društvenom imaginarnom govorimo. Taj će aspekt pokušati objasniti u ovome radu na mjestu gdje će biti riječi o sredini gdje su bakrorezi proizvedeni i interesa koje ta sredina ima za egzotično, odnosno istočnoeuropsko Drugo.

---

<sup>9</sup> Prema LOPES 1996.: 1-5

<sup>10</sup> ĐUKIĆ 2009.: 157

<sup>11</sup> ĐUKIĆ 2009.: 127

Nakon radne definicije slike koja će se koristiti u ovome radu, pokušat ću ukratko predstaviti istraživački model koji ću primijeniti.

Imagologija se bavi proučavanjem predodžbi, stereotipa i mitova kao kulturno formiranih i kulturno posredovanih konstrukata. Navedene konstrukte ćemo smjestiti u povijesni kontekst te ćemo pomoću metoda historijske imagologije napraviti analizu izvora. Pokušat ćemo odrediti što je sve potrebno u metodološkom smislu kako bismo dobili plauzibilnu historijsko – imagološku interpretaciju slike.

Kao prvo, treba odrediti skup predodžbi, mitova i stereotipa pomoću kojih se širi slika o Drugom. Naravno, iz perspektive književne imagologije koja proučava književne tekstove i čiji izvori su primarno tekstualne naravi, mitovi, predodžbe i stereotipovi su izraženi riječima. U slučaju slike, mitovi, predodžbe i stereotipovi odnosno reprezentacija drugosti, mora proizaći iz samog čitanja slike u čemu će nam od velike pomoći biti ikonologija o čijim metodološkim postupcima će biti riječi kasnije. U našem slučaju, slika sadrži i tekstualni element koji će nam biti od velike pomoći pri analizi. Takvu kombinaciju nazivamo ikonotekstom. Osim riječi, proučavat ćemo i sve postupke organizacije ili reprezentacije stranog prostora, jer stvarni prostor može reproducirati i prikazati mentalni pejzaž. Tako se mogu uspostaviti odnosi između geografskog prostora i psičkog prostora, barem na metaforičnom planu.<sup>12</sup> Slika kojom ćemo se baviti, osim prikaza osoba, sadrži i pozadinske pejzaže koji se mogu iskoristiti pri analizi utjecaja tog pejzaža na formiranje slike o Drugosti. Nakon toga, imagološka metodologija upućuje na bavljenje morfološkim karakterizacijama; npr. izrazom lica, oblikom lica, gestama, odjećom, obućom i sl. U našem slučaju morfološke osobine će se moći lako identificirati na slikovnim prikazima. Osim onoga što je vidljivo, u skladu s ikonološkom metodologijom moramo biti oprezni i minuciozni u čitanju onoga čega nema na slici. U daljnjem postupku analize bavit ćemo se i rodnim odnosima odnosno identificirat ćemo muške i ženske likove te pokušati utvrditi u kakvom se odnosu oni nalaze na odabranim izvorima. U sklopu kontekstualizacije, dakle u historijskoj analizi razdoblja sredine i druge polovice 18. stoljeća razmatrat ćemo odnose između promatrane i promatrajuće zemlje odnosno kolektivnih, polukolektivnih i pojedinačnih skupina. Promatrat ćemo razlikovne odnose unutar dominantne odnosno promatrajuće kulture prema promatranoj kulturi. Imagolozi ističu važnost kontekstualizacije, što je postupak na kojemu se zasniva historijska imagologija.<sup>13</sup> Imagološka istraživanja su usmjerena s jedne strane na sliku o stranim zemljama kao predodžbu o stranome na temelju neposredne percepcije tih stvarnih

---

<sup>12</sup> ĐUKIĆ 2009.: 138

<sup>13</sup> ĐUKIĆ 2009.: 140

zemalja onako kako ih je percipirao neki autor, a s druge strane na problem predodžbe kao kreacije ili ponovne kreacije koja je vrlo udaljena od izvornih opažaja. Što se tiče slikovnih izvora kojima se bavimo, susrećemo se s istim problemom kao u slučaju tekstualnih izvora: problemom reprezentacije. Imagologija, naime, odbacuje mogućnost mimetičnosti, odnosno istovjetnosti slike i prikazane stvarnosti ne želeći podleći referencijalnoj iluziji.<sup>14</sup> Naši su izvori subjektivni i njihova se subjektivnost pri analizi mora uzeti u obzir te se ne smije ignorirati. Imagolozi zato stavljaju poseban naglasak na dinamiku između heteropredodžbi (predodžbi o Drugome) i autopredodžbi (predodžbi o sebi).

O imaginarnom je već nešto rečeno ranije ali je bitno još jednom naglasiti da se imagolozi bave specifičnim skupom karakterizacija i atributa Drugosti koji se proučavaju uz pomoć analize predodžbi, mitova i stereotipova. Osnovni i najjednostavniji način prikaza Drugoga je stereotip. Stereotip prenosi jedno bitno, sržno značenje koje je simplificirano kako bi postiglo maksimalni mogući učinak prilikom širenja.<sup>15</sup> Znanstvenici koji se bave imagološkim analizama moraju biti izrazito pronicljivi, ali i samokritični u svakom stadiju svog posla. Kako je već i ranije naglašeno, imagolozi se bave tekstom, a mi ćemo se ovdje baviti i tekstom i slikom, odnosno njihovim međudnosom. Osim imagološke analize koja je naprijed ukratko ocrтана, koristit ćemo se i ikonologijom te metodom historijske kontekstualizacije. Osim toga, vodit ćemo računa i o činjenici da znanstvenik mora imati stalni kritički odmak ne samo od svojih izvora, teorijskih i metodoloških obrazaca, već i da neprestance autoreferencijalno preispituje vlastitu spoznajnu i autorsku poziciju, svjestan da (re)konstruira tek jedan od mogućih povijesnih svjetova.<sup>16</sup>

Iako je prethodno rečeno da rasprava o slikovnom prikazivanju traje desetljećima, bilo bi preciznije konstatirati da je ona započela već "Ikonologijom" Cesarea Ripa 1592. godine. Ikonologija se koristila od ranog 19. stoljeća te je sve do 1930-ih godina bila usmjerena protiv formalnih analiza umjetničkih djela. Praksa ikonologije je usmjerena na kritičku evaluaciju realnosti koja je prikazana u umjetničkim djelima. Ikonologija, odnosno njezini praktičari se bave intelektualnim sadržajem umjetničkih djela odnosno njihovim implicitnim značenjima.<sup>17</sup> Reaktualizirana je zahvaljujući naporima Erwina Panofskog i njegovim nasljednicima/sljedbenicima poput Ernsta Gombricha. U svijetu povjesničara umjetnosti pojmovi ikonografija i ikonologija su postali aktualni 1920-ih i 1930-ih godina.

---

<sup>14</sup> IBID.: 140

<sup>15</sup> DUKIĆ 2009.: 131

<sup>16</sup> BLAŽEVIĆ 2002.: 23

<sup>17</sup> BURKE 2001.: 34

Jednako kao što su lingvistički obrat iznjedrili Fernand de Saussure i Richard Rorty, Panofsky i Gombrich zaslužni za ono što Mitchell naziva slikovnim obratom (*pictorial turn*). Jezik i slike nisu više ono što su bile za kritičare i filozofe u vrijeme prosvjetiteljstva - savršeni, transparentni medij kroz kojega se može reprezentirati stvarnost kako bi se u potpunosti shvatila.<sup>18</sup> Za moderne kritičare jezik i slikovni prikazi su postali enigme, problemi koji se moraju objasniti, zatvori koji odjeljuju svijet od njegove interpretacije. Suvremeno proučavanje slika polazi od pretpostavke da slike moraju biti analizirane kao neka vrsta teksta. Umjesto da daju transparentnu sliku svijeta, slike su sada shvaćene kao vrsta znaka koji predstavlja deceptivni prikaz prirodnosti i transparentnosti skrivajući neprozirnu, iskrivljujuću, arbitrarnu metodu reprezentacije.<sup>19</sup>

U svojoj slavnoj rečenici Roland Barthes je izrekao: "Čitam tekstove, slike, gradove, lica, geste, scene itd." Barthesova rečenica pojednostavnjuje već ranije poznatu kršćansku tradiciju čitanja slika. Slavu koju je stekla, Barthesova rečenica duguje "pronalasku slike" u dvadesetim godinama 20. stoljeća. Preokret je došao s pojavom hamburške škole i njezinog sljedbenika Erwina Panofskog koji je i sumirao novi pristup slikama u svom eseju iz 1939. godine. Panofsky razlikuje tri stupnja interpretacije koje korespondiraju s tri stupnja značenja umjetničkom djelu. Prvi od tih stupnjeva je predikonološki opis, koji se bavi prirodnim značenjem i sastoji se od identifikacije objekata i događaja. Druga razina jest ikonografska analiza u strogom smislu riječi, koja se bavi konvencionalnim značenjem – npr. prepoznavanjem večere kao Posljednje večere ili bitke kao bitke kod Waterlooa. Treća i posljednja razina je ikonološka analiza. Ikonologija se razlikuje od ikonografije u pristupu značenjima. Ikonologija se bavi tumačenjem smisla i značenja likovnog djela, odnosno značenjima koja otkrivaju kulturni i povijesni kontekst nastanka djela zbog čega je ikonologija našla mnoge sljedbenike među kulturnim povjesničarima.

Sljedbenici Erwina Panofskog nisu slijepo slijedili svog učitelja te su proširili njegove koncepte ili ih otvoreno osporavali. Tako je E. Gombrich kritizirao metodu Panofskog kao samo još jedan od pokušaja kako čitati slike iz perspektive duha vremena (*Zeitgeist*). Gombrich je ikonologiju vidio kao metodu za rekonstrukciju slikovnog programa. Žanr programa bio je temeljen na određenim konvencijama koje polaze od štovanja vjerskih (kanonskih) tekstova, kao i onih antičkih. Prema tome, polazeći s jedne strane od znanja o tekstu, a s druge od znanja o slici, ikonolog nastavlja graditi most s obje strane da bi zatvorio rascjep između prikaza i teme. Interpretacija tako postaje rekonstrukcija izgubljenih dokaza.

---

<sup>18</sup> BURKE 2001.: 8

<sup>19</sup> IBID.: 8



Štoviše, ti dokazi ikonologu ne pomažu samo u identifikaciji priče koja je prikazana. On, nadalje, želi i spoznati i njeno značenje u određenom kontekstu, odnosno utvrditi što bi mogao značiti Eros na renesansnoj fontani. Međutim, raspravljajući o umjetničkim djelima, moramo zaključiti da u njihovu čitanju postoje ograničenja u interpretaciji. Naime, ikonološko istraživanje uvelike ovisi o onome za čime istraživač traga, drugim riječima o njegovu osjećaju što je ili nije moguće unutar određenog perioda ili miljea.<sup>20</sup> Zahvaljujući Gombrichevim idejama odnos slike i teksta ukazao mi se u novom svjetlu. Naime, kao što je već bilo ranije rečeno, na bakrorezima Martina Engelbrachta postoji nešto što se može smatrati ikonotekstom. Riječ je o tekstu koji se nalazi ispod slike i koji tu sliku opisuje. Gombricheva metafora mosta bila mi je najvažnija uputnica kako kombinirati analizu slike i teksta. U novije vrijeme sve više se koriste koncept poznatiji pod imenom intermedijalnost, iako pojam nije nepoznat ranijim istraživačima i poput W.J.T. Mitchella.

Nizozemski znanstvenik Eddy de Jongh među prvima koristi ikonološke metode Erwina Panofskog u analizi nizozemske umjetnosti 17. stoljeća. No, nama je zanimljiva modificirana De Jonghova metodologija koja se naslanja na ideje Panofskog. De Jongh zagovara esencijalističko shvaćanje značenja te idealističku koncepciju kulture. Njegova privrženost tradicionalnim metodama možda iz perspektive moderne znanosti izgleda zastarjelo, no još uvijek ima značajan kredibilitet. Za nas je bitno njegovo shvaćanje značenja umjetničkih djela. Naime, da bi se u potpunosti shvatilo značenje nekog djela, De Jongh smatra da se mora poznavati i autor ali, i kulturna sredina iz koje je djelo poteklo. To je ključna pretpostavka koju ćemo iskoristiti u našem djelu prema uzoru na radove Eddyja de Jongha.<sup>21</sup>

Koju od mnoštva interpretacija iskoristiti u ovom radu predstavlja izrazito zanimljiv problem jer navedeni interpretativni pristupi imaju dobrih i loših strana. Primjerice, Panofsky je tražio pravo značenje slike. Nije postavljao pitanja kakvo značenje ima slika za različite ljude iz različitih socijalnih klasa. Suvremeni promatrač nije morao imati jednak doživljaj slike kao njegov susjed odnosno suvremeni se doživljaj slike može u potpunosti razlikovati od onoga što je autor svojim djelom htio prenijeti.

Riječ "slika" se može koristiti na razne načine na što je ukazano već ranije u tekstu. U mom radu slika se poima kao stvarni objekt na dvodimenzionalnoj površini te mentalna slika Drugoga stvorena kombinacijom slike i teksta. Rekonstrukcija mentalnih slika će biti olakšana zbog vizualnog medija koji je glavni izvor za analizu. Unatoč prividnoj lakoći,

---

<sup>20</sup> GRŽETIĆ, <http://www.igorgrgetic.com/3-diskursa-gombrichove-povijesti-umjetnosti/> 02.12.2012.

<sup>21</sup> FRANITS 2000.: 217-19

analiza slika sa sobom nosi mnogostruke mogućnosti interpretacije pa analiza mora biti minuciozna.

U analizi umjetničkih slika teško je zaobići koncept pogleda, što je termin koji je lansirao francuski psihoanalitičar Jacques Lacan. Bez obzira na to bavimo li se intencijama umjetnika ili načinima recepcije umjetničkih djela, neizostavno smo uvjetovani tzv. zapadnjačkim pogledom, bio to znanstveni, turistički ili muški pogled. Pogled često izražava stavove, strahove ili žudnje koje se projiciraju na Drugog.<sup>22</sup>

Jedan od lakanovskih tipova pogleda je i etnografski koji smatram izuzetno zanimljivim zbog naravi izvora kojim se bavim. Etnografski pogled je usmjeren na vjerno izvještavanje o kostimima, odjeći i o običajima što opisuje španjolska riječ "costumbrista". Etnografski pogled se može prepoznati u mnogim devetnaesto- i dvadesetostoljetnim fotografijama radnika, kriminalaca i ludih ljudi, iako je takvo izvještavanje bilo manje objektivno i manje znanstveno nego što su to mislili praktičari tog pogleda.<sup>23</sup> Detaljniji osvrt na etnografski pogledu će biti dan prije same analize izvora.

Jedna od najvažnijih posljedica proizvodnje slika je bila mogućnost proizvodnje slike o relevantnim recentim događajima te njihova distribucija dok je sjećanje na događaje još svježije. Slikovni elementi su ubrzo pronašli svoje mjesto na stranicama novina, tiskovine koja se počinje širiti u ranom 17. stoljeću.<sup>24</sup> Bakrorez, čiju ćemo povijest detaljnije obraditi u zasebnom poglavlju koje slijedi, jedna je od ključnih tehnika proizvodnje slika s ciljem da se, većinski nepismenoj populaciji, vizualno prikaže raznoliki sadržaj.

Analiza izvora nije jednostavan posao, što smo dosad već utvrdili, stoga zahtijeva pluralnost pristupa i metoda. Strukturalisti reduciraju slike i njihova značenja u obične obrasce te su stoga njihove metode kritizirane zbog nedostatka interesa za pojedinačno na slici. Poststrukturalisti naglašavaju neodređenost, polisemiju ili kako je to nazvao Jacques Derrida "neograničenu igru značenja". Poststrukturalisti se bave nestabilnošću ili mnogostrukošću značenja i pokušajima izrađivača slika da kontroliraju tu mnogostrukost pomoću sredstava poput naslova i ostalih ikonotekstova.<sup>25</sup>

Strukturalisti i poststrukturalisti koriste pristupe koji su, mogli bi to tako nazvati, dijametralno suprotni. Slabosti strukturalnog pristupa su u tome što on polazi od pretpostavke da slika ima samo jedno značenje, da nema ambivalentnosti, da zagonetka ima jedno rješenje. I da postoji samo jedan kod koji se mora razbiti. Slabost poststrukturalizma je pretpostavka da

---

<sup>22</sup> BURKE 2001.: 125

<sup>23</sup> IBID.: 138

<sup>24</sup> IBID.: 141

<sup>25</sup> BURKE 2001.: 176

svako značenje koje se atribuiraju slici je jednako validno kao i svako drugo. Poststrukturalisti se susreću s problemom noviteta vlastitog pristupa tj. je li on stvarno nešto novo. Naša analiza će pokušati izbjeći dileme obaju pristupa te se kretati između jedne i druge krajnosti.

Neki od praktičara "klasične" ikonologije su i ranije bili svjesni problema polisemičnosti. Toga je bio svjestan i Roland Barthes, unatoč činjenici da takav pristup potkopava strukturalističko dekodiranje slika. Studije koje se bave propagandom su davno otkrile problem inskripcije na rimskom novcu ili renesansnim medaljama, kao sredstvo navođenja gledatelja da "čita" sliku na pravi način. Poststrukturalistički pristupi naglašavaju nedeterminiranost i tvrde da proizvođači slika ne mogu fiksirati ili kontrolirati njihovo značenje ma koliko se oni trudili, bez obzira pokušavali u tu svrhu koristiti inskripcije ili neke druge metode. Taj je pristup blizak postmodernističkim kretanjima u cjelini, ali se reflektira i na analizu recepcije slika, odnosno na ono što Gombrich naziva mostom između teksta i slike odnosno ikonotekstom.<sup>26</sup> Struktura ovog rada ne dozvoljava širu analizu recepcije stoga ćemo recepciju koristiti kao dio kontekstualizacije.

Ikonološke metode koje ćemo koristiti imajući na umu već prije spomenute probleme, pokušat će pružiti analizu slike s obzirom na ikonografski kontekst, nastanak, kontinuitet i djelomična recepcija kako je naglašeno ranije u tekstu.

Budući da je u izvorima kojima se bavim prisutan ikonotekst, nužno se prilikom analize različitih medija uhvatiti u koštac s konceptom intermedijalnosti.

Prije nego što definiramo intermedijalnost i teorijski okvir unutar kojega se proučava, valja objasniti što je to medij. Svaka teorija medija je u neku ruku jedinstvena jer je određena jedinstvenim parametrima i istraživačkim pitanjem, no uvijek postoje sličnosti na razini metodologije i teorije. Za moju vlastitu analizu najprikladnija mi se činila teorijska pozicija koju je prikazao Lars Ellestrom u svom eseju *The Modalities of Media: A model for understanding intermedial relations*. Prema Ellestromu, medij je kanal za posredovanje informacija i zabave – iznimno dobar opis onoga što je bakrorez – kanal koji ujedno pruža informacije, koje ne moraju uvijek biti objektivne i točne, i zabavlja one koji ga čitaju odnosno promatraju.<sup>27</sup>

U svojim teorijskim razmatranjima Ellestrom razlikuje modalitete odnosno dijelove medija koji imaju zasebne karakteristike te se prema njima može analizirati medij. Modaliteti su svojstveni svim medijima, no svaki od modaliteta ima podkategorije odnosno modele koji se razlikuju od medija do medija. Razumijevanje modela nije pitanje puke opservacije, već

---

<sup>26</sup> IBID.: 177

<sup>27</sup> ELLESTRÖM 2010.: 11

uključuje i spoznaju i interpretaciju. Model koji je Ellestrom predstavio ne bavi se studijem slučaja odnosno odnosima između pojedinih medija već koncipira opću teoriju medija koje potom selektira i klasificira. Osim modaliteta, Ellestrom je odredio još dva kvalificirajuća aspekta kako bi se moglo shvatiti medije. Kontekstualni kvalifikacijski aspekt se ograničava upotrebu medija u specifičnom povijesnom, kulturalnom i socijalnom okruženju. Operacionalni kvalificirajući aspekt se odnosi na estetski i komunikativni karakter medija. Osnovnim medijima Ellestrom naziva medije koji su definirani s četiri modaliteta, dok kvalificirani mediji osim toga sadrže i dva kvalificirajuća aspekta. U priloženoj tablici je grafički objašnjen model.

<i>Modality</i>	<i>What the modality is</i>	<i>The most important modes of the modality</i>
Material modality	The latent corporeal interface of the medium; where the senses meet the material impact	<input type="checkbox"/> human bodies <input type="checkbox"/> other demarcated materiality <input type="checkbox"/> not demarcated materiality
Sensorial modality	The physical and mental acts of perceiving the interface of the medium through the sense faculties	<input type="checkbox"/> seeing <input type="checkbox"/> hearing <input type="checkbox"/> feeling <input type="checkbox"/> tasting <input type="checkbox"/> smelling
Spatiotemporal modality	The structuring of the sensorial perception of the material interface into experiences and conceptions of space and time	<input type="checkbox"/> space manifested in the material interface <input type="checkbox"/> cognitive space (always present) <input type="checkbox"/> virtual space <input type="checkbox"/> time manifested in the material interface <input type="checkbox"/> perceptual time (always present) <input type="checkbox"/> virtual time
Semiotic modality	The creation of meaning in the spatiotemporally conceived medium by way of different sorts of thinking and sign interpretation	<input type="checkbox"/> convention (symbolic signs) <input type="checkbox"/> resemblance (iconic signs) <input type="checkbox"/> contiguity (indexical signs)

*Figure 1* The modalities and modes of media

Slika 1. Grafički objašnjen model modaliteta medija<sup>28</sup>

<sup>28</sup> ELLESTRÖM 2010.: 36

Intermedijalni odnosi se dakle stvaraju između osnovnih medija i kvalificiranih medija. Intermedijalni odnosi se mogu kategorizirati na mnoge načine. Ellestrom navodi dva tipa koja smatra važnima. To su: kombinacija i integracija medija, i medijacija i transformacija medija. Osnovni i kvalificirani mediji su apstrakcije kojima je potreban tehnički medij u kojem se mogu realizirati. Materijalni modalitet je latentno korporealno sučelje medija koje može biti realizirano pomoću tehničkog medija. Odnos između tehničkog medija i osnovnog medija se sastoji u pitanju može li tehnički medij posredovati određene modele, i da li tehnički mediji moraju biti definirani u odnosu prema rasponu osnovnog medija te imaju li kapaciteta za posredovanje. Do transformacije dolazi ukoliko posredovanje zahtijeva više ili manje radikalnu promjenu modela.<sup>29</sup>

Svi mediji su povezani na različite načine i svaki se medij sastoji od onoga što Ellestrom naziva modelima. Svaki medij ima kapacitet posredovanja samo nekih aspekata totalne realnosti. Pošto je svijet, odnosno naša percepcija i koncepcija svijeta multimodalna, svi mediji su više manje multimodalni. To znači da se sastoje barem od jednog od četiri modaliteta odnosno da uključuju i vizualni i slušni model i ikonički i simbolički ili spacijalno - temporalni. Svi mediji su multimodalni u pogledu spacijalno – temporalnog aspekta i semiotičkog dok su neki mediji poput videoigrica multimodalni na sve četiri razine.<sup>30</sup> Zbog lakšeg razumijevanja cijelog teorijskog okvira navest ćemo primjer koji na praktičan način objašnjava intermedijalnost.

Pogled na X istodobno znači da procesuiramo informacije percipirane našim receptorima i formiranje spoznajne, spacijalne strukture uzimajući u obzir mnoge aspekte onoga što X može značiti. "Vidjeti" znači formirati mentalne strukture u kognitivnom prostoru. X zapravo ne znači ništa tako dugo dok nije interpretiran kao neka vrsta znaka. Ako podnaslov slike miješanog povrća sadrži riječi "miješano povrće" i prenosi ideju da je miješano povrće dobro za zdravlje, možemo pretpostaviti da povrće koje nije prikazano na slici, ali svejedno pripada onome što nazivamo povrćem, zapravo je zdravo kao i ono koje se nalazi na slici. S druge pak strane možemo pretpostaviti da je povrće koje se prikazuje češće zdravije od onog koje se ne prikazuje tako često. Sve u svemu, interpretativni činovi koji formiraju značenje te stranice kuharice, to jest interpretativni činovi koji koriste funkcije znakova ili čak stvaraju znakove, bazirani su na konvenciji, sličnosti i graničnosti. X, bilo da je gledan kao slovo, konvencionalan, nealfabetski znak, pjesma, slika, skulptura, dio lingvističke sekvence, grafički znak na površini, zvuk, ili dio umjetničkog djela, očito je dio

---

<sup>29</sup> ELLESTRÖM 2011.: 36-37

<sup>30</sup> ELLESTRÖM 2010.: 24

konteksta u kojemu se svi tekstovi i sistemi u širem smislu riječi preklapaju. Bilo bi pogrešno reći da su svi sistemi isti, da nema razlike između načina na koji se proizvodi značenje kada odredimo X. Zbog toga, kada govorimo o granicama između medija govorimo o graničnim zonama, a ne linijama razgraničenja. Proučavanje fenomena presijecanja svih značajki svih medija nazivamo intermedijalnost.<sup>31</sup>

Mediji su različiti, ali među njima postoje i stanovite sličnosti pa se intermedijalnost mora razumjeti kao most između medijalnih razlika koje su utemeljene na njihovim sličnostima.<sup>32</sup> Osnovni i kvalificirani mediji su apstraktne kategorije pomoću kojih razumijemo kako se tipovi medija formiraju na razini kvaliteta sadržaja, dok tehnički mediji predstavljaju opipljive uređaje koji su potrebni za materijalizaciju medija. Prijašnji naponi da se opiše međudnos između slika, glazbe, teksta itd. nisu dali odviše dobre rezultate jer su kretali od pretpostavke da su svi ti entiteti fundamentalno različiti mediji bez ičeg zajedničkog.<sup>33</sup> Stoga je svaki intermedijalni odnos poiman kao anomalija dok su sve esencijalno različite karakteristike različitih medija shvaćane kao transformacije, kombinacije ili jedinstvena mješavina. Mitchell je uspješno kritizirao takav način razmišljanja ukazujući na načine kako su važne značajke zapravo dijeljene od strane raznih forma umjetnosti.<sup>34</sup> Ellestrom stoga pruža novi, dijametralno različit model, ne polazeći od osnovnih usporednih jedinica, već kao osnovnu kategoriju uspostavlja kvalitetu i aspekte medija bez kojega nije moguće shvatiti nijedan medij i njihov međudnos koji integrira materijalnost. To su materijalni modalitet, senzorni modalitet, spacijotemporalni modalitet i semiotički modalitet.<sup>35</sup>

Materijalni modalitet se definira ka latentno korporealno sučelje medija. Primjer materijalnog je sučelje filma koje se sastoji od ravne površine i pokretne slike zajedno sa zvučnim valovima. Senzorni modalitet predstavljaju fizički i mentalni činovi percipiranja danog sučelja medija pomoću osjeta. Medij ne može posredovati svoj sadržaj ako nije "uhvaćen" barem jednim našim osjetom. Spaciotemporalni modalitet medija podrazumijeva strukturu senzorne percepcije osjetnih informacija materijalnog sučelja i njihovo pretvaranje u doživljaje i koncepcije prostora i vremena. Mediji kao i svi ostali fenomeni dobivaju višeslojne spacijotemporalne kvalitete činom percepcije i interpretacije. Semiotički modalitet se tiče značenja. Svijet je beznačajan sam po sebi a značenje se mora razumjeti

---

<sup>31</sup> IBID.: 2

<sup>32</sup> IBID.: 12

<sup>33</sup> ELLESTRÖM 2010.: 14

<sup>34</sup> IBID.: 14

<sup>35</sup> IBID.: 15

shvatiti kao produkt doživljaja i shvaćanja subjekta koji je situiran u socijalnim uvjetima. Svako značenje je rezultat interpretacije i atribucije značenja stvarima, radnjama, događajima i artefaktima.<sup>36</sup>

Materijalna sučelja medija nemaju značenja sama po sebi, stoga proces interpretacije započinje aktom percepcije. Shvaćanje i spoznaja ne dolaze nakon percepcije, već su svi naši doživljaji rezultat interpretacija, traženja značenja. Semiotički modalitet proučava stvaranje značenja u spatiotemporalnom mediju koje se događa zbog različitog načina mišljenja i interpretacije znakova. Kreacija značenja već počinje u nesvjesnom prihvatanju i uređenju informacija koje su percipirane našim receptorima i nastavlja se u svjesnom aktu traženja relevantnih poveznica unutar spacijalnotemporalne strukture medija i okolnog svijeta. Postoje dva različita, ali komplementarna načina razmišljanja. U prvom su kognitivne funkcije uglavnom usmjerene na propozicionalne reprezentacije, dok se u drugom kognitivne funkcije oslanjaju na piktorijalnu reprezentaciju.<sup>37</sup>

Intermedijalnost je rezultat prelaženja granica između medija. O tome je već Mitchell naveliko raspravljao u svojim djelima. Naime, granice između medija ne postoje samo po sebi, već ih je nužno definirati kako bi se uopće moglo raspravljati o intermedijalnosti. Werner Wolf naglašava da su granice medija kreirane konvencijama, a Christina Ljungberg naglašava performativne aspekte prelaženja tih granica.<sup>38</sup>

Intermedijalnost nije, dakle, nešto što se ponekad dogodi, stoga nije iznimno, odnosno, efekt nekonvencionalnog načina izvođenja medijalnog djela. Normalno čitanje pjesme je definirano kao literatura, dok se pjevanje iste pjesme smatra glazbom. Ipak, postoje mnoge varijante izvedbe literature i glazbe koje se ne mogu jasno razgraničiti. Ponekad je dovoljno postaviti samo pitanje gdje se pjesma izvodi, na koncertu ili večeri poezije.

Obje vrste medijalnih granica, modalitetna i kvalifikacijska, moguće je prelaziti na dva različita načina. Jedan način je kombinacija i integracija a drugi je medijacija i transformacija. Svaki medij ima svoje karakteristike i kad se kombinira i integrira s drugim medijima rezultat je nešto što se zove "kazalište". "Kazalište" se sastoji od različitih materijalnih sučelja, koje su po svojim obilježjima spacijalne i temporalne, a proizvode značenja pomoću različitih znakova koji su određeni povijesnim i kulturnim konvencijama i odgovaraju određenim estetskim standardima.<sup>39</sup> "Kazalište" kojim se bavimo u svom radu predstavlja svijet jednog bakroresca koji, suočen sa stranim i potaknut materijalnim interesima, pomoću specifičnog

---

<sup>36</sup> IBID.: 17 – 18

<sup>37</sup> IBID.: 25

<sup>38</sup> WOLF 1999.: 37; ELLESTRÖM 2010.: 81-99

<sup>39</sup> ELLESTRÖM 2010.: 28

medija prenosi viđenje tog svijeta svojim suvremenicima a nama ostavlja izvor preko kojega ćemo rekonstruirati samo još jednu povijesnu stvarnost.

## Bakrorez – uvod

U prethodnom poglavlju smo definirali medij. U ovom poglavlju bavit ćemo se materijalnim aspektima medija koji je glavni izvor za pisanje ovog rada – bakrorezom.

Bakrorez je skupni naziv za nekoliko metoda graviranja na bakrenoj ploči. Bakrorezom se naziva i sam postupak graviranja, tj. tehnička strana cijelog procesa, te otisak na papiru ili na nekom drugom prikladnom materijalu. Razne tehnike koje se koriste prilikom izdubljivanja bakrene ploče u svrhu otiska su zbog lakšeg snalaženja dobile skupni naziv bakrorez. *Kupferstich* (bakrorez), *Radierung* (gravura), *Shabkunst* (mezzotinta) su glavne tehnike izrade slike na bakrenoj ploči. Navedene tehnike se razlikuju od drvoreza i litografije u jednoj osnovnoj stvari: boja za tiskanje se ne prenosi s površine materijala na kojem se radilo, već iz udubina koje postoje na materijalu. Što se tiče otiska, u slučaju bakroreza govorimo o dubokom tisku (*tiefdruck*), kod drvoreza visokom tisku (*hochdruck*) a litografiji ravnom tisku (*flachdruck*).<sup>40</sup> Klasifikacija metoda izrade bakroreza ne postoji jer postoji puno raznih tehnika, a većina njih može biti međusobno kombinirana što je često bio i slučaj.

Ploča koja se koristi prilikom izrade mora biti od čistog bakra. Na njoj ne smiju biti nikakva oštećenja, mora biti potpuno ravna i glatka, debljine do tri milimetra. Rubovi moraju biti obrađeni, zaobljeni, kako ne bi došlo do trganja papira prilikom tiska. Slika se na bakrenoj ploči izrađuje raznim alatima ovisno o odabranoj metodi izrade. Najčešći način izrade slike je gravura – izdubljivanje ploče iglom za graviranje (*grabstichel*).<sup>41</sup> Igla za graviranje je četverostrano čelično pero čija jedna strana je izbrušena kako bi se dobila snažna oštrica. Ako je ploča mala, umjetnik je drži na kožnoj podlozi prekrivenoj pijeskom, no ako je velika onda se nalazi na posebnom postolju, nešto što sličići štafelaju. Postolje na kojem se ploča nalazi mora biti uvijek pokretno kako bi majstor bakrorezac mogao neometano urezivati svoje djelo na ploču. Osim igle za graviranje, postoji cijeli niz alata kojim se bakrorezac koristi. Tzv. hladna igla je alat koji bakrorezac koristi u samom početku izrade. Budući da je napravljena od željeza, snažna je i može se njome pisati po bakrenoj ploči, skoro kao po papiru. Stoga su

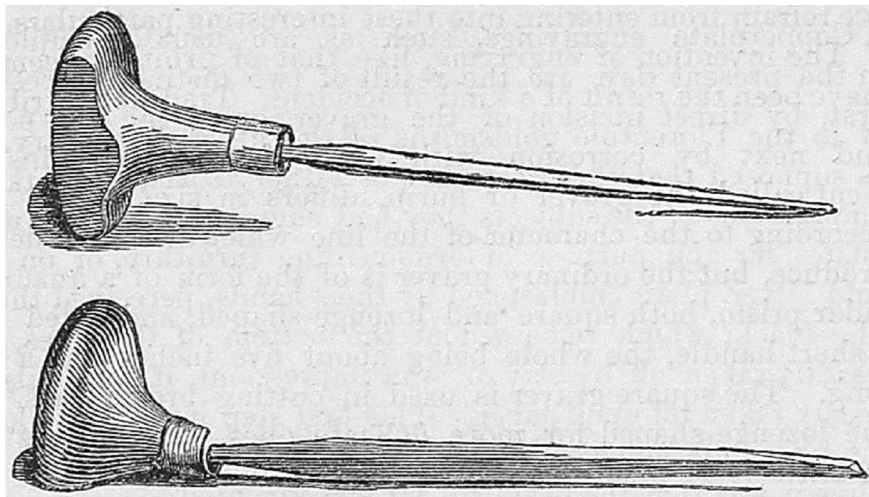
---

<sup>40</sup> LIPMANN 1963.: 1

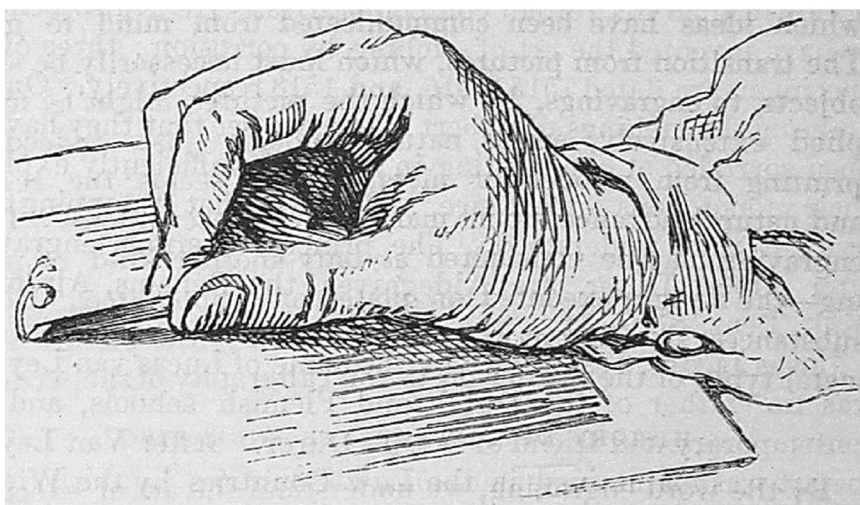
<sup>41</sup> IBID.: 1; slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09



umjetnici često pravili najprije skicu na ploči koristeći hladnu iglu te tek onda krenuli s iglom za graviranje.<sup>42</sup>



Slika 2. Igla za graviranje<sup>43</sup>



Slika 3. Način na koji se izdubljuje bakrena ploča<sup>44</sup>

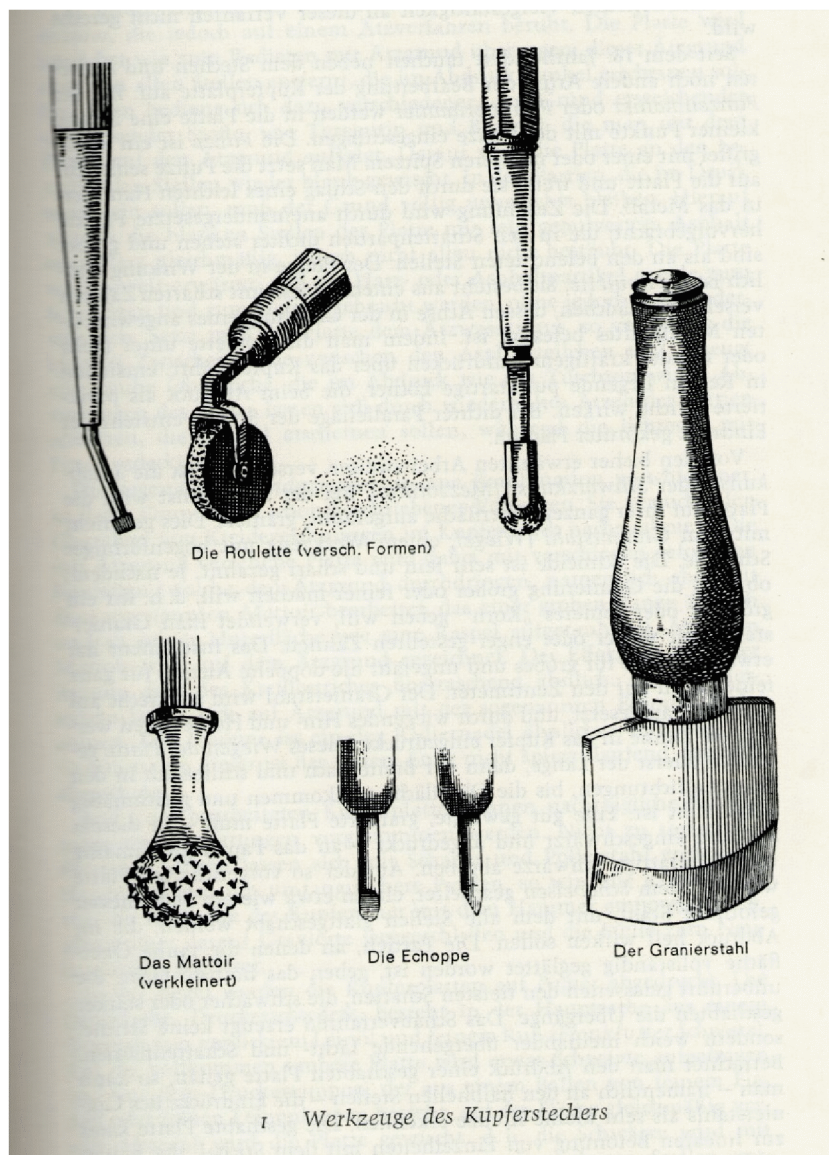
<sup>42</sup> IBID.: 2

<sup>43</sup> slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09

<sup>44</sup> IBID.



Slika 4. Alat za izradu bakroreza<sup>45</sup>



Slika 5. Razni alati korišteni pri izradi bakroreza<sup>46</sup>

<sup>45</sup> LIPPMANN 1963.: 4-5

<sup>46</sup> LIPPMANN 1963.: 4-5



Slika 6. Izgled manje bakrorezačke radionice<sup>47</sup>

*Radierung (urezivanje kiselinom)* je posebna metoda izrade bakroreza. Na bakrenu ploču se nanese posebna smjesa koja se često sastojala od voska, smole, asfalta i mastike. Smjesa se morala nanijeti na zagrijanu ploču te se ravnomjerno rasporediti po cijeloj površini ploče. Trebalo je pričekati par minuta i brzo raditi prije nego se smjesa potpuno stvrdne na ploči. Umjetnik je morao biti vješt i imati sigurnu ruku kako bi iglom prodrijeo preko mase do bakrene ploče i ogolio dio ploče koji mu treba. Nakon toga se preko bakrene ploče nalijevala nitratna kiselina. Kiselina reagira s bakrom i daje posebni otisak. Ovisno o jačini kiseline, temperaturi ploče i duljini izlaganja, kiselina djeluje s pločom i radi udubine na samoj ploči prilikom te reakcije. Prednost ove metode je dobivanje jednakomjerno dubokih linija što posljedično znači i jednakomjernu raspodjelu boje i bolji otisak. Još jedna od posebnosti ove metode je mogućnost naknadnog rada na ploči bez njenog poliranja.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09

<sup>48</sup> LIPPMANN 1963.: 2-3

*Punktiermanier* je metoda čiji glavni alat je *punktier*. Punktier je alat koji je nalik igli za graviranje, no ima drugačiju namjenu. Iglom za graviranje izdubljuje se bakrena ploča dok se punktierom rade sitne udubine, točkice, na bakrenoj ploči. Slika se dobiva ogromnim brojem napravljenih točkica na ploči.

*Schabkunst* je, uistinu, nešto posebno. Prilikom izrade slike ovom tehnikom na bakrenoj ploči se radilo posebnim nazubljenim nožem (*wiegemesser*) ili takozvanim *roulletom* – nazubljenom kuglicom koja je bila montirana na držak te je bila pokretljiva. Na taj način se pripremila površina bakrene ploče. Umjetnik je zatim uzeo alat sličan igli za graviranje te je tim alatom ‘ucrtavao sliku’ na ploču.<sup>49</sup> Navedene četiri metode čine okosnicu tehnike izrade slike na bakrenoj ploči. S vremenom su metode usavršavane te vrlo često kombinirane kako bi se poboljšala kvaliteta slike, ali i broj mogućih otisaka s jedne ploče.

Na svakoj obrađenoj bakrenoj ploči moguće je napraviti dodatne radove odnosno korekture. Linije i utisci koji nisu preduboko ugravirani mogu se raznim alatima poput *schabera* i *polierstahla* ponovno izravnati. Ako se radi o većim površinama kojima je potrebna promjena, tad se cijela ta površina sa suprotne strane može izravnati čekićem. Nakon ravnjanja čekićem slijedi poliranje koje potpuno sravnjuje ploču kako bi ona bila pogodna za rad na njoj.

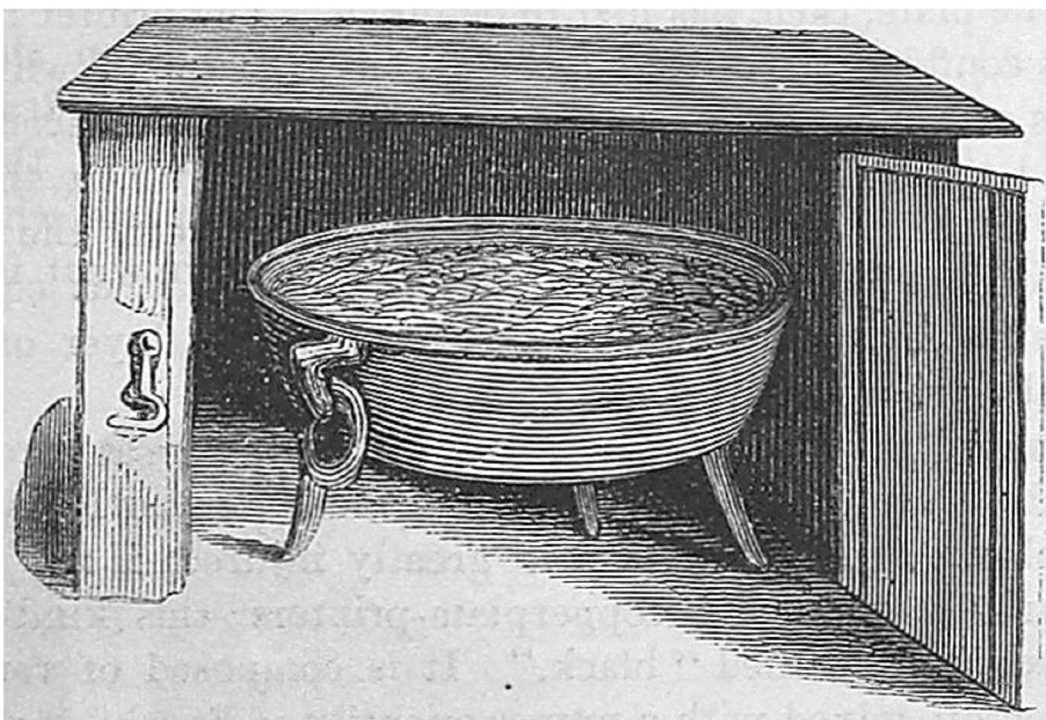
U pravilu, otisci se rade na papiru. Boja za otisak, *Druckschwarze*, sastoji se uglavnom od smjese lanenog ulja i čađi (*Frankfurter Schwarz*).<sup>50</sup> Na potpuno čistu površinu nanese se malo crne boje *Druckertamponon*, krpicom koja je napravljena od malo stisnutog kvalitetnog flanela ili od finog platna. Boja se ravnomjerno nanosi na površinu. Nakon toga slijedi brisanje ploče tj. crna boja se uklanja sa svih glatkih površina tako dugo dok nije potpuno čista. Boje mora biti samo u udubljenjima. Prilikom tih radnji ploča mora biti smještena na postolju ispod kojeg se nalazi vrući ugljen kako bi se boja mogla što ravnomjernije raspodijeliti u sve udubine.

---

<sup>49</sup> IBID.: 6

<sup>50</sup> LIPMANN 1963.: 7



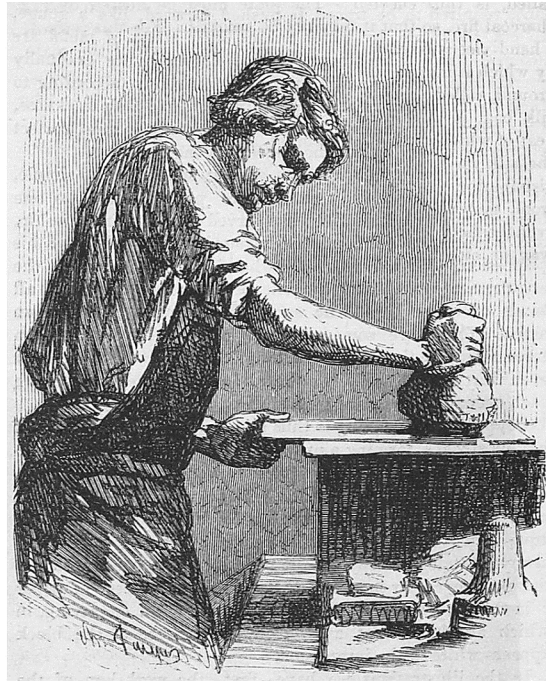


**Slika 7.** Posuda s ugljenom ispod bakrene ploče<sup>51</sup>

Nakon završetka tih radova ploča se nosi u prešu – tiskarski stroj. Preša se sastoji od čvrstog postolja s dva valjka koji se mogu okretati oko svoje osi. Valjci su horizontalno postavljeni. Između valjaka postavljena je daska koja se može horizontalno pokretati. Obradena ploča s bojom se postavlja na dasku a slika je okrenuta prema gore. Na nju se postavlja vlažan papir te nekoliko slojeva vune. Daska se tad pomiče i dolazi u dodir s valjcima koji čvrsto tiskaju ploču i papir zajedno. Gotovo sva boja se tom prilikom prenese na vlažan papir. Nakon završetka tiskanja tiskar pažljivo uklanja papir s ploče te ga hvata na krajevima i pažljivo stavlja na sušenje. Vještina tiskara se mjeri uspješnošću kojom se naprave posljednje pripreme prije tiskanja. Brisanje ploče od suvišne boje i podjelu boje na pravim mjestima.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09

<sup>52</sup> IBID.: 8



**Slika 8.** Nanošenje boje na ploču<sup>53</sup>

Bakrena ploča se prilikom otiska uništava. To se često događa prilikom brisanja ostatka boje s ploče jer brisanje djeluje kao poliranje pa se svakim novim otiskom dijelovi ploče sraunjuju te nakon nekog vremena nema dovoljno utiska u koje stane crna boja, odnosno nema dovoljno boje u utiscima kako bi ostavila traga na papiru. Ostaju vidljivi samo najdublji potezi dok oni laganiji brzo nestanu s bakrene ploče.

Broj dobrih otisaka ovisi o više faktora: jedan je vještina i kvaliteta obrade same ploče, a drugi je pažnja s kojom se obavlja samo tiskanje. Ploča koja je obrađena klasičnom metodom, odnosno, iglom za graviranje može producirati oko 200 savršenih otisaka, dodatnih 600 dobrih otisaka te još oko 600 zadovoljavajućih otisaka. Dakle, sve u svemu oko 1200 do 1500 otisaka.<sup>54</sup>

Naziv izdavača koji se nalazi na ploči naziva se *Adresse*.<sup>55</sup> U pravilu su to latinske kratice koje dolaze od riječi *excudit* (*exc*) ili *formis*. Ako se osim takvih kratica na bakrorezima zateknu i kratice ili riječi *pinxit* ili *delineavit* (*pin.*, *del.*) te *sculpsit* odnosno *fecit* (*sculp.*, *fec.*) te riječi predstavljaju samog umjetnika odnosno majstora koji je taj bakrorez i izradio.<sup>56</sup> Više o značenju i ostalim kraticama koje se nalaze na bakrorezima, bit će rečeno kasnije u tekstu.

<sup>53</sup> slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09

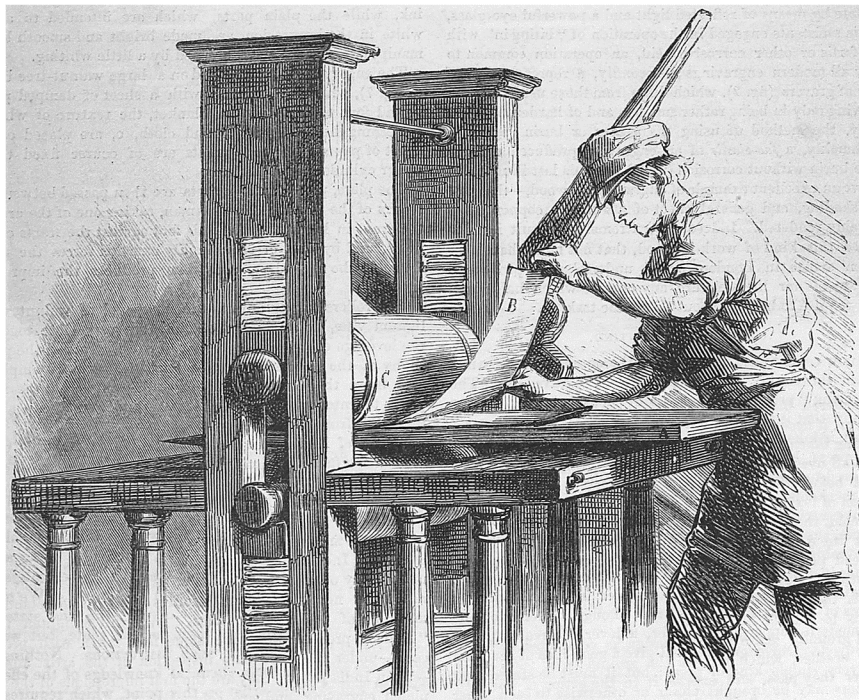
<sup>54</sup> LIPPMANN 1963.: 8

<sup>55</sup> IBID.: 9

<sup>56</sup> IBID.: 9

Umjetnici koji vlastita djela umnožavaju tiskom zovu se *malerstecher*. Cjelina djela koju umjetnik proizvede u grafici naziva se *Werk* ili *Oeuvre*. Nazivom *Werk* označava se cjelina umnožavanja odnosno kopija koje su nastale na temelju kompozicija nekog drugog umjetnika. U tom smislu govori se o Rubensovu *Djelu* ili *Malerwerk* podrazumijevajući pritom sve bakroreze koji su tijekom vremena nastali prema uzoru na Rubensova djela od strane raznih majstora.<sup>57</sup>

Od značajne je važnosti kvaliteta papira. Papir je snažno utjecao na razvoj i djelatnost raznih bakrorezaca i izdavača. Kada je riječ o tehnologiji proizvodnje papira u doba kada su se izraživali bakrorezi, valja podsjetiti da je od 15. stoljeća papir izrađivan isključivo ručno, a ne industrijski kako se to danas čini. Umjetnik koji se bavio tiskanjem odnosno izdvajanjem bakroreza, izrazito je pazio na kvalitetu papira na kojem je tiskao svoja djela. Kvalitetu su proizvođači papira pokušavali osiguravati vodenim žigovima. Danas vodeni žigovi često pomažu prilikom datacije bakroreza. No, i s njima treba biti oprezan jer je papir bio komercijalna roba koja se prodavala na "slobodnom tržištu" te je papir jednog proizvođača mogao putovati od Nizozemske do Italije te biti uskladišten dugo vremena prije nego je bio iskorišten.



Slika 10. Tipična tiskarska preša za bakroreze<sup>58</sup>

<sup>57</sup> IBID.: 10

<sup>58</sup> slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09

## Počeci bakroreza i njegova proizvodnja

Obrada metala, kako ona za praktične, tako i za umjetničke svrhe, poznata je još od vremena kada je čovjek otkrio metal i počeo ga koristiti u svakodnevnom životu. Počeci graviranja i ukrašavanja metala su poznati od najranijih vremena, no da bi se došlo do kompleksne djelatnosti proizvodnje artefakata poput bakroreza trebalo je proći mnogo vremena. Tijekom stoljeća je napredak u obradi metala bio tolik da je potkraj srednjega vijeka došlo do ‘revolucije’ u obradi metala. Početke bakroreza možemo pratiti od 15. stoljeća. Osim bakroreza pojavila se i cijela plejada grafičkih umjetnosti koje su reflektirale ‘stanje Duha’ prijelaznog razdoblja; iz srednjega u rani novi vijek.<sup>59</sup>

Najstariji primjerci drvoreza prikazuju religiozne teme dok najraniji bakrorezi, u svojoj klasičnoj izvedbi, već imaju prikaze svjetovnih motiva. Bakrorez je postao uspješna zamjena za skupe slike koje su visjele na zidovima te je na taj način postao umjetnost za mase. U većini slučajeva bakrorezi su se počeli koristiti kao ilustracije u knjigama. Jednostavno su nalijepljeni na prazne stranice ili su uvezani kao knjiga zajedno s ostalim stranicama. Najpopularniji su bili mali molitvenici koji su bili rađeni za široke mase, a bakrorez je uvelike pomogao njihovom širenju. Najraniji primjerci potječu iz 15. stoljeća.<sup>60</sup> Bakrorez je, od svojih najranijih početaka, bio prihvaćeniji i korišteniji od drvoreza. Kod najranijih bakrorezaca tematska orijentacija je često bila unaprijed poznata. Naime, bakroresci često nisu bili originalni autori, tj. nisu sami osmišljavali nove prikaze, već su radili kopije odnosno reprodukcije djela nekih slavnih slikara, kipara i zlatara. Bakrorez je na taj način postao važno komunikacijsko sredstvo, ne samo između različitih grana umjetnosti iz različitih nacionalnih škola, već i između različitih pojedinačnih majstora. Uskoro je bakrorez postao i glavno komunikacijsko sredstvo za šire mase.<sup>61</sup> Više o recepciji će biti objašnjeno kasnije u tekstu.

Najranija datacija bakroreza započinje s 1446. godinom i djelom ‘*Geiselung Christi*’. Autor toga bakroreza svoje podrijetlo vuče iz područja Oberrhein – Bodensee. Bakrorez se počeo širiti upravo s područja oko Rajne. Osim s tog prostora, neki važniji autori ranijeg perioda podrijetlo vuku iz grada Strassburga. Veći broj majstora s područja oko Rajne sugerira da je postojala jedna ili više radionica na području Gornje Rajne gdje se tehnika izrade bakroreza mogla naučiti. Kod *Majstora Kalvarije (Meister der Kalvarienberges)* kao i

---

<sup>59</sup> LIPPMANN 1963.: 11

<sup>60</sup> IBID.: 12

<sup>61</sup> IBID.: 12



kod *Majstora 1462*, koji je svoje ime dobio prema datiranom listu koji mu se atribuirao, mogu se pronaći poveznice s bečkim slikarstvom druge četvrtine 15. stoljeća. Oba majstora su došla iz austrijskih zemalja na Gornjoj Rajni u Beč.<sup>62</sup>

Najplodniji majstor iz ranog perioda dolazi iz područja oko grad Strassburga. Njegov monogram E S još nitko nije uspio povezati s nekim od poznatih majstora unatoč, korpusu od 300 listova koji je ostavio iza sebe.<sup>63</sup>

Bakrorez se počeo širiti iz austrijskih i njemačkih zemalja. No, uskoro su i ostale zemlje, prvenstveno susjedne, Francuska, Nizozemska i Italija dobile svoje "škole" bakroreza. Nakon nekog vremena i Engleska je pokrenula vlastitu proizvodnju bakroreza te je, u jednom periodu, i prednjačila u toj djelatnosti. U ovom radu bavit ćemo se samo proizvodnjom bakroreza u austrijskim i njemačkim zemljama jer izvori koje ćemo analizirati u ovom radu potječu iz tog kulturnog kruga. Iako i sve ostale zemlje imaju zavidnu produkciju i tradiciju proizvodnje bakroreza bilo bi preopširno uključivati i ostale zemlje u rad.

S pojavom Martina Schongauera, jednog od majstora koji je potekao iz poznate ausgburške zlatarske obitelji, može se govoriti o prvom pravom majstoru bakroreza. Tradicija bakroreza je, u velikoj mjeri, proizašla iz zlatarskih radionica, i to prvenstveno iz gradova kao što su Augsburg i Nürnberg. Schongauer je najpoznatiji bakrorezac najranijeg perioda te prethodi majstoru koji je proslavio bakrorez – Albrechtu Düreru. U zadnjoj četvrtini 15. stoljeća bakrorez nastavlja sa širenjem. Uskoro se javlja na područjima oko srednje Rajne, Westfalije, Bavarske itd.<sup>64</sup>

Ulaskom u 16. stoljeće bakrorez je doživio afirmaciju prvenstveno zahvaljujući djelima sjajnog Albrechta Dürera. Albrecht Dürer rođen je 1471. godine u Nürnbergu gdje je i umro 1528. Bio je vrstan slikar, ali i kipar. Nas prvenstveno zanima njegova bakrorezačka i izdavačka produkcija. Godine 1497. godine je u svojoj kući započeo s izdavanjem djela. Bio je jedan od najvećih predstavnika renesanse koju je upoznao na svojim putovanjima u Italiju gdje je i kopirao djela nekih talijanskih majstora. Svoje naukovanje je započeo kod oca zlatara te ga nastavio u radionici Michaela Wolgemuta. Jedinstvenost Albrechta Dürera potvrđuje se u njegovom genijalnom ujedinjenju talijanske renesanse i njemačkog stila reformatorskog doba. Osim klasičnim religioznim temama, Dürer se bavio i alegorijskim temama. U svojoj radionici je proslavio drvorez i bakrorez te je svojom izdavačkom djelatnošću grafika utjecao

---

<sup>62</sup> LIPPMANN 1963.: 15; SEITZ 1986.: 116

<sup>63</sup> LIPPMANN 1963.: 18

<sup>64</sup> IBID.: 22

na populariziranje reformatora i humanista. Njegovi najpoznatiji bakrorezi su *Vitez*, *Đavao i smrt*, *Melankolija*, *Sveti Jeronim u ćeliji* i *Melankolija I*. Njegovo Djelo obuhvaća 70 slika, 900 crteža, 100 bakroreza i 350 drvoreza.<sup>65</sup>

### **Bakrorez od Dürera do kraja 18. stoljeća**

U vrijeme procvata grafike u njemačkim zemljama, dakle od samih početaka pa do A. Dürera, djela su bila iznimne kvalitete. Nakon Dürera, ta kvaliteta je značajno reducirana. Njemački majstori su izgubili na originalnosti i kvaliteti jer su, sukladno sve većoj potražnji, krenuli s masovnom produkcijom koja je, u najvećem broju slučajeva, bila vrlo loše kvalitete. U Dürerovo vrijeme majstori su mogli pratiti talijanske uzore te ih vjerno ukomponirati u germansku kulturu no, nakon Dürera to više nije bilo moguće. Reformacija koju je Dürer toliko zagovarao je sa sobom donijela i nove, skučenije, teme. Dogmatičnost reformacije se uvelike razlikovala od humanističkog nizozemskog kalvinizma. Njemački su majstori iz tog razloga ograničili svoju produkciju na portrete i alegorije.<sup>66</sup> U to vrijeme, središte proizvodnje i tiskanja slika bio je Nürnberg.

Teorija umjetnosti, koja započinje s Leonardom i Dürerom te zauzima ključno mjesto u umjetnosti 16. stoljeća, našla je svoje sljedbenike u njemačkim zemljama i nakon smrti majstora Albrechta. U njemačkim su zemljama slikari i graditelji medij bakroreza prepoznali kao iznimno pogodan za objavljivanje arhitektonskih ideja i teorija.<sup>67</sup>

Nürnberg je tijekom cijelog 16. i 17. stoljeća bio središte proizvodnje i izdavanja bakroreza i ostalih grafika. No, sredinom 17. stoljeća i tijekom 18. stoljeća Nürnberg je polako gubio vodeću poziciju. Nürnbergu je snažnu konkurenciju predstavljao Augsburg. Naime, Augsburg je polagao pravo na prvenstvo na temelju duže tradicije proizvodnje i izdavanja bakroreza. Augsburgu je, uvelike, pomogla i uska sprega s najmoćnijom bankarskom obitelji Fugger. Taj mecenatski odnos trajao je tijekom čitavog 16. stoljeća te je omogućio Augsburgu uzdizanje na vodeću poziciju. U ovo doba se već jasno može razabrati kako su bakrorezački obrti funkcionirali. U velikom broju slučajeva obrt je bio nasljeđivan s oca na sina te je na taj način tradicija izrade i objavljivanja bakroreza nastavljena iz generacije u generaciju.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> CAMPBELL HUTCHINSON 2000.: 271-277

<sup>66</sup> LIPPMANN 1963.: 197

<sup>67</sup> IBID.: 198

<sup>68</sup> IBID.: 199

Augsburg je nakon katastrofalnih događaja u Tridesetogodišnjem ratu ipak uspio vratiti vodeću poziciju u kulturi njemačkih zemalja. No to ne bi bilo moguće bez zajedničkog napora gradskih vlasti, trgovaca, umjetnika i cehova. Gradske vlasti su zahtijevale da poznati umjetnici koji djeluju u gradu postanu građani njihova grada te su samim time privukli mnoge umjetnike koji su povećali i broj stanovnika, ali i svojim zadržavanjem dugo vremena u gradu pridonijeli njegovom napretku. Ruku pod ruku s time je išao i socijalni uspon obrtnika i umjetnika. Mnogi od njih postali su uspješni poduzetnici, a neki su čak i postali dio gradskog patricijata. Umjetnici su uvelike prosperirali krajem 17. i početkom 18. stoljeća. To zorno dokazuje djelo Joachima von Sandrarta "*Teutsche Akademie*", koje je većim dijelom nastala u Augsburgu 1675, i u kojem se opisuju životi i djela nekih umjetnika te status koji su dosegli. Tako je Schonfeld tituliran kao plemić, Sandrart je bio član kneževskog vijeća, a Umbach nadbiskupski slikar. Slikar, bakrorezac i izdavač Elias Christoph Heiss je skupio toliko bogatstvo da je u današnjoj zgradi u kojoj se nalazi Maximilianmuseum napravio galeriju za svoja djela te je 1706. unajmio Melchiora Steidla da je oboji. Godine 1697. su šestorica zlatara promovirana u plemićki stalež te su zajedno s još trojicom, 1706. godine postali dio patricijata. Promovirao ih je sam car Leopold I.<sup>69</sup>

Jedan od glavnih preduvjeta za probitak umjetnika je bilo osnivanje Umjetničke akademije, druge po redu u njemačkim zemljama. Inicijativu za to je dao Joachim von Sandrart koji je već 1662. godine pokrenuo i inicijativu za nurnberšku Akademiju. Akademija je služila prvenstveno daljnjem obrazovanju umjetnika s raznih područja. Nakon 1710. godine je Akademija bila, više-manje otvorena institucija koju su nadzirala dva upravitelja: jedan katolički i jedan evangelički.

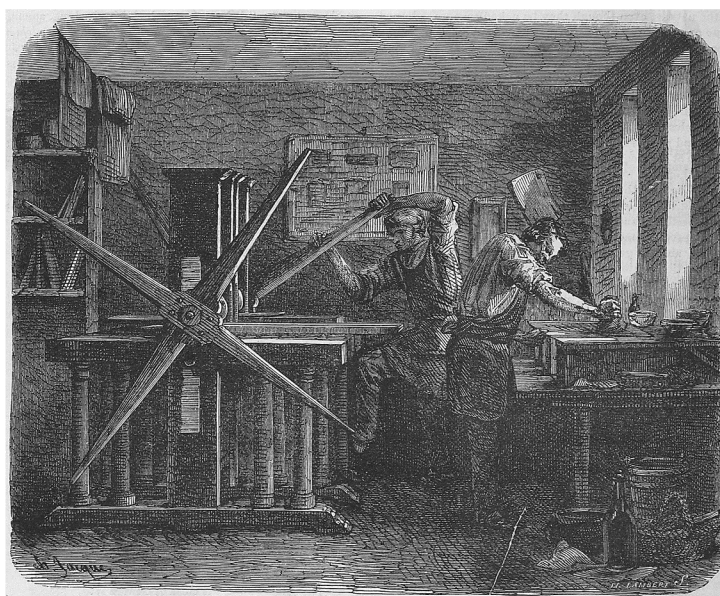
Najvažniji cilj augsburških umjetnika u tom periodu je bilo povećanje izvoza. Slikari su, nakon razarajućeg rata dobivali velike narudžbe s cijelog područja na kojem se vodio Tridesetogodišnji rat kako bi obnovili crkve, samostane i dvorove, pri čemu vjersko opredjeljenje nije igralo preveliku ulogu. Iako su umjetnici iz Münchena i Innsbrucka prijetili preuzimanjem svih poslova kada je riječ o freskama i zidnom slikarstvu, Augsburg je ipak uspio održati svoju vodeću poziciju i na tom području. Nenadomjestiv i gospodarski vrlo važan faktor je bilo tiskarstvo, koje je bilo predvođeno bakrorezačkom produkcijom. Proizvodilo se sve što se bilo potrebno. Listovi velikih formata raznog sadržaja za sveučilišta, originalna djela malih obrtnika, kopije djela velikih umjetnika, serije s biblijskom ili mitološkom tematikom, ilustracije knjiga, hodočasničke i svete sličice

---

<sup>69</sup> AUGSBURGER STADTLEXIKON, <http://www.stadtlexikon-augsburg.de/index.php?id=159> 08.01.2012.

su bile ogromni posao koji sa sobom donio prosperitet. Godine 1730. godine su u Augsburgu postojala 23 izdavača i 61 bakrorezac. Njihova produktivnost i ekspanzija je bila popraćena velikim nezadovoljstvom od strane susjednih zemalja u vrijeme uznapredovalog merkantilizma.<sup>70</sup>

Od posljednje trećine 17. stoljeća bakrorez u njemačkim i austrijskim zemljama sve više potpada pod utjecaj Francuza, koji sve do kraja 18. stoljeća predvode grafičku produkciju u svijetu. Kako je nacionalna bakrorezačka škola nestala, a snage za uspostavljanje nove je manjkalo, ta je ovisnost je za njemačke zemlje bila dobitak. Prvi koji su objeručke prihvatili francuske utjecaje su bili braća Elias i Johann Heinzelmann iz Augsburga.<sup>71</sup> Iz veze s francuskom školom izrastao je jedan od najvećih majstora bakroreza 18. stoljeća. Georg Friedrich Schmidt rođen je 1712. u Schonerlindeu. Umro je 1775. godine u Berlinu. Njegovo Djelo od preko 200 radova predstavlja najbolje bakroreze 18. stoljeća. Bio je izuzetno cijenjen te je otišao u Sankt Petersburg gdje pomogao ustanoviti rusku školu bakroreza. Jedno od njegovih najboljih djela je bakrorez carice Elizabete.<sup>72</sup> (1713 -1775.). Što se tiče Beča, ondje je najpoznatiji bio Jacob Matthias Schmutzer (1733.-1811.) Osim našeg protagonista Martina Engelbrechta, u to vrijeme je djelovao radio i vrlo plodan majstor Johann Elias Ridinger (1698.-1767.) čije Djelo obuhvaća oko 1300 bakroreza.<sup>73</sup>



**Slika 11. Bakrorezačka radionica s tiskarskom prešom**<sup>74</sup>

<sup>70</sup> IBID

<sup>71</sup> KRISTELLER 1905.: 533

<sup>72</sup> LIPPMANN 1963.: 205-207

<sup>73</sup> KRISTELLER 1905.: 539; LIPPMANN 1963.: 208

<sup>74</sup> slika preuzeta iz The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, No. 5 (1853), pp. 292-297, <http://www.jstor.org/stable/20537983> .Accessed: 15/11/2011 08:09

## Obojeni bakrorezi

Osim klasičnih crno bijelih bakroreza postoje i oni obojeni. U ovom djelu ćemo se osvrnuti na tehniku bojanja bakroreza jer je taj aspekt bitan za analizu izvora. Naime, neki od listova izvora su obojeni što ne mora značiti da su bili otisnuti u boji. Pošto je za analizu boja vrlo važna, moramo biti oprezni kada je riječ o utvrđivanju izvornosti same boje na bakrorezima.

Tiskanje u više boja se može izvesti na dva načina. Višebojni otisak se može dobiti tako da se više bakrenih ploča otisne na papiru jednu za drugom obojenu različitim bojama, što i jest klasičan otisak u boji odnosno *Farbdruck*. Drugi način je stavljanje više boja odjednom na bakrenu ploču.<sup>75</sup>

Prvi obojeni bakrorezi su nastali u 16. stoljeću, dok su već u 17. stoljeću nizozemski majstori koristili i iskušavali lakše načine bojanja bakroreza.

Izumitelj tiska u boji, metodom višestrukog otiska, je Jacob Christoph le Bon iz Frankfurta. Godine 1710. godine se počeo baviti problemom tiska u boji. Do 1730. godine već je usavršio tisk u boji pri čemu je upotrebljavao od tri do pet bakrenih ploča. Iste godine izdao je i knjigu u kojoj je objašnjavao princip tiskanja u boji. Umro je 1741. godine.<sup>76</sup>

Prema kraju 18. stoljeća napredak u tiskarstvu je omogućio kvalitetniji otisak u boji korištenjem samo jedne bakrene ploče. Dok se kod običnog tiskanja ploča premazuje samo crnom bojom, kod višebojnog otiska boja se nanosi na željena područja posebnim tamponima. Kod crne boje višak boje se makne s ploče, dok kod višebojnog otiska kvaliteta istog ovisi o vještini tiskara i njegovom preciznom nanošenju boje. Majstori 18. stoljeća su, unatoč težini posla i problemima s kojima su se susretali, napravili vrhunske tiskove što dokazuje i Engelbrechtovo djelo.

Francuzi su gotovo sve otiskivali pomoću tehnike više ploča, dok je otisak s jedne ploče bio posebno popularan u Engleskoj. Prema kraju stoljeća zahtjev za sve snažnijim i boljim, ljepšim i ekspresivnijim slikama je rezultirao i boljim tiskom. Naime, bakorezi su se koristili kao ukras na zidovima pa je razumljiv zahtjev za što boljim otiskom. Na kraju 18. stoljeća višebojni otisak s bakroreza je postao značajan engleski izvozni proizvod.

---

<sup>75</sup> KRISTELLER 1905.: 500-501; LIPPMANN 1963.: 222

<sup>76</sup> LIPPMANN 1963.: 223

I u njemačkim zemljama je višebojni otisak bujao, no u manjem broju i opsegu nego je to bio slučaj u Engleskoj. Jedan od boljih majstora je bio Johann Peter Pichler iz Beča.<sup>77</sup> O Martinu Engelbrechtu i njegovoj djelatnosti govorit ćemo u posebnom poglavlju.

Klasičan bakrorez je tijekom 19. stoljeća otišao u povijest. Danas se njime isključivo bave entuzijasti i možda pokoji obrtnik. Litografija i nove metode galvanizacije i čeličanja su stvorili proizvode koji se tiskanjem gotovo ne mogu uništiti pa je isplativost i korisnost bakroreza postala zanemariva.

## Problemi recepcije

Društvo ranog novog vijeka, prvenstveno ono na Zapadu, više nije bilo klasično feudalno društvo. Pojavom građanstva, novog sloja društva kojem je obrazovanje postalo dostupnije, pojavila se i povećana potreba za (re)produkcijom umjetničkih djela. Naime, građanstvo je svoje domove htjelo ukrasiti estetski privlačnim, ili čak poznatim, umjetničkim djelima. Sukladno tome svoj procvat je doživjelo slikarstvo na pločama (*Tafelmalerei*), ali i sve ostale vrste grafika.<sup>78</sup> Krug recipijenata slikovnog materijala je narastao. Unatoč strelovitom širenju proizvodnje slika, određeni kriteriji su morali biti zadovoljeni. Prije svega to se odnosi na kupovnu moć samih pojedinaca. Replike ili izvorna umjetnička djela sebi su mogli priuštiti samo bogati pojedinci. Druga stvar koja je bitna za recepciju bakroreza je sposobnost pojedinca da može dekodirati određeni sadržaj koji se nalazi na bakrorezu. Nepismena populacija nije mogla biti dio ciljane publike kojoj su publikacije bile namijenjene, osim možda u slučaju kojeg ćemo spomenuti malo kasnije. Teškoće koje sa sobom nosi čitanje, odnosno "dešifriranje" slikovnih sekvenci, ne smiju biti podcijenjene jer "što slika znači promatraču uvelike je ovisno o njegovim prošlim doživljajima i znanju".<sup>79</sup> I čitanje slike je nešto što se mora naučiti.<sup>80</sup> Bakrorezi koji prenose jednostavnije poruke, kako slikom, tako i tekstom, olakšavaju razumijevanje i dekodiranje poruke. Najjasniji primjer takve jednostavne poruke su biblijske teme koje su stalno prisutne u društvu pa ih je lako prepoznavati.

Prije spomenuti poseban slučaj širenja poruka s bakroreza široj, često nepismenoj publici, jest akt "društvene recepcije". Čitanje pred širokom publikom, zajedničko razmatranje i rasprava o slikama i tekstu koji se nalaze na bakrorezima bez sumnje su bili

---

<sup>77</sup> LIPPMANN 1963.: 229; KRISTELLER 1905.: 532

<sup>78</sup> LIPPMANN 1963.: 11-12

<sup>79</sup> GOMBRICH 1974.: 241

<sup>80</sup> SCHENDA 1987.: 90

dodatni poticaji za širenje kruga recipijenata.<sup>81</sup> Ciljana publika proizvođača, a ponajviše izdavača bakroreza, bio je pismeni sloj stanovništva koji je govorio narodnim jezikom, u našem slučaju njemačkim.<sup>82</sup> Shodno tome, najprikladnije tržište je komunikacijski prostor grada. Ranonovovjekovni grad je mjesto izmjene dobara i ideja, prvenstveno zahvaljujući sajmovima i ostalim mogućnostima trgovačke razmjene, pa je vrlo lako dolazilo do širenja bakroreza i na ruralno područje. Izdavači su željeli kontrolirati širenje, odnosno prodaju bakroreza ciljanim metodama. Cijeli niz indicija govori tome u prilog. U prvom redu je to korištenje latinskog jezika te modernih narodnih jezika. Nadalje, to su informacije o prirodnim znanostima poput astronomije itd.<sup>83</sup> Ciljevi su postignuti no ograničavanje širenja je bilo nemoguće prvenstveno zbog naravi bakroreza. Bakrorez, kao medij, ima brojne mogućnosti posredovanja i mogućnosti distribucije te je mogao doprijeti do heterogene publike, odnosno imao je potencijala da u ranom novom vijeku može obuhvatiti sve slojeve društva.<sup>84</sup> Konkretni primjer ciljane publike su svećenici, učitelji u gimnazijama, pravnici, gradski službenici i sl.

Bakrorez je medij koji reagira na događaje u društvu.<sup>85</sup> Spektakularni događaji su najprije našli svoje mjesto u novinama, ali su odmah bili prenijeti i na bakrorezima. Izbor mogućih tema ovisio je o zadovoljavanju znatiželje (*curiositas*) potencijalnih kupaca. No, moraju se u obzir uzeti i ukusi publike, ali i njihove kompetencije. Spektar tema je bio široko zastupljen. Nakon pronalaska tiskarskog stroja, izdanja raznovrsnih čudesa i noviteta dolaze na prvo mjesto. Prikazi različitih grotesknih stvari kao što je rađanje ljudskih fetusa s defektima, kao i priče o vukodlacima, ubojstvima djece i sl., uvijek su bili tražena roba. Osim toga, na bakrorezima su mjesto pronašla vješanja i mučenja kao i iskazi o prirodnim katastrofama. Nebeski fenomeni su bili posebna kategorija. Svaki nebeski fenomen, poput prolaska kometa, bio je posebno senzacionalistički obrađen. Razlog tome je vjerska propaganda koja je instrumentalizirala i manipulirala nebeskim fenomenima u svoju korist te tako upozoravala stanovništvo da se vrati Bogu jer inače slijedi kazna.<sup>86</sup> Širok spektar tema pomaže povjesničarima mentaliteta jer pružaju iscrpan materijal za proučavanje kolektivnih strahova ranonovovjekovnog društva ranog novog vijeka.

---

<sup>81</sup> LEONHARD 1999.: 135

<sup>82</sup> SCHILLING 1990.: 52

<sup>83</sup> LEONHARD 1999.: 135

<sup>84</sup> HARMS 1992.: 306

<sup>85</sup> BREDNICH 1984.: 1340

<sup>86</sup> BREDNICH 1984.: 1346

Bakrorez je bio, pored svega ostalog, vrlo pogodno sredstvo za širenje praktičnih životnih pouka. Ljudske navike, način odgoja djece te primjeri za dobar život u braku, moda, navike pijenja i sl. često su prikazane na satiričan, ali uvijek poučan način.

Težište ranonovovjekovne slikovne publicistike bilo je usmjereno na reformaciju. Sljedeću veliku tematsku cjelinu činili su ratovi. Počevši od Tridesetogodišnjeg rata, slikovni prikazi ratnih djelovanja svakim su ratom bili sve traženiji. Vrhunac ratnog prikazivanja dosegnut je s Francuskom revolucijom. Kako je zanimanje za rat postajalo sve veće, to su iskoristili poduzetni izdavači poput Martina Engelbrechta koji su se aktivno uključili u prikazivanje aktera u ratu. Rat za austrijsko nasljeđe došao je kao naručen Engelbrechtu koji je vješto iskoristio svoju priliku da zaradi. Osim toga, Engelbrecht je u posljednjem trenutku ovjekovječio tradicionalne mondure krajišnika jer je Marija Terezija centralističkom politikom nametnula strogo uniformiranje po austrijskim obrascima.

## **Povijesni kontekst nastanka Engelbrechtovih bakroreza**

### **Rat za austrijsko nasljeđe<sup>87</sup>**

Početkom 18. stoljeća dinastiji Habsburg nestajalo je muških članova koji bi naslijedili carstvo. Posljednji od njih je vrlo dobro znao kakve posljedice to nosi, pa je praktično cijeli svoj život posvetio osiguravanju nasljedstva svojoj kćeri. Karlo VI. došao je na vlast kao posljednji muški potomak loze Habsburgovaca. Već je 1713. godine objavio nedjeljivost i nerazdvojjivost ("indivisibiliter ac inseparabiliter") svojih zemalja. Time je određeno da će u slučaju nestanka muških članova dinastije prijestolje moći naslijediti i ženski potomci. U prvom redu nasljeđivanja bile su Karlove kćeri, koje u to vrijeme još nije imao, njih su slijedile kćeri Leopolda I. i tako dalje. Odredbe koje su se odnosile na poredak i način nasljeđivanja prijestolja u historiografiji su poznate pod nazivom Pragmatička sankcija. Pragmatička sankcija nije jedan jedini dokument, već niz dokumenata i ugovora koji osiguravaju nasljedstvo i ženskim članovima dinastije Habsburg. Sankcija je od personalne

---

<sup>87</sup> Izbor iz literature o Ratu za austrijsko nasljeđe i Mariji Tereziji: Walter Koshatzky, *Maria Theresia und ihre Zeit*, 1980; Alfred von Arneth, *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, 4 sv., 1881.; Alfred von Arneth, *Maria Theresia*, 10 sv., 1863.-1879.; Heinz Rieder, *Maria Theresia – Schicksalsstunde Habsburgs*, 1990; Franz Herre, *Maria Theresia – die grosse Habsburgerin*, 1994.; Karl Tschuppik, *Maria Theresia*, 1934.; Christopher Duffy, *The army of Maria Theresa: The Armed Forces of Imperial Austria, 1740–1780*, 1977.; Charles Ingrao, *The Habsburg monarchy, 1618–1815.*, 2000.; *Der Österreichische Erbfolgekrieg 1740–1748: nach den Feld-Acten und anderen authentischen Quellen*, K. u. K. Kriegs-Archiv, 9 sv., Berlin 1896–1914.; Reed Browning, *The War of Austrian Succession*, 1993.; J. B. Weiss, *Maria Theresia und der österreichische Erbfolgekrieg 1740-1748*, Wien, 1863.



unije nasljednih zemalja stvorila realnu uniju. Sankcija je tako postala temeljni državni zakon, ali nakon što ju je prihvatio i ugarski sabor. Karlo VI. je od 1713. godine pa sve do svoje smrti 1740. godine vodio osobni misionarski pohod po Europi kako bi dobio potrebne garancije od moćnih vladara da će nakon njegove smrti najstarija njegova kći bez poteškoća sjesti na prijestolje. Princ Eugen, osoba koja je svoj život posvetila služenju carskoj obitelji Habsburg i koji je imao privilegij da služi tri cara, savjetovao je Karlu drugačiji put. Snažna vojska i puna blagajna su najbolje jamstvo za opstanak carstva, a ne niz ugovora. No, Karlo je bio uvjeren da će diplomatskim ugovorima postići svoj cilj.<sup>88</sup>

Karlo VI. nije uspio u svojoj nakani. Mlada vladarica se ubrzo nakon smrti oca morala suočiti s invazijom na vlastiti teritorij. Marija Terezija je stupila na prijestolje 20. listopada 1740. godine.<sup>89</sup> Protiv njene vladavine pobunilo se nekoliko susjednih zemalja. Neki od njih su pravo na tron zahtijevali na temelju bračnih veza s članicama dinastije Habsburg, dok su drugi željeli odvojiti još koji komad zemlje monarhiji koja je bila u krizi.

Uz regularnu vojsku koju je Marija Terezija naslijedila, u njenu obranu su krenuli i krajišnici. Prvi koji je krenuo s oružjem protiv mlade kraljice je bio pruski kralj Fridrik II. 16. prosinca 1740. godine provalio je s velikom vojskom u Šlesku bez navještaja rata.<sup>90</sup> Time je započeo Prvi šleski rat. Takva akcija je, naravno, pokrenula i sve ostale kotačiće u složenom sustavu europskih savezništava. Francuska je odmah prihvatila vojni poziv te je aktivirala vojsku. Uz nju su odmah pristale i Bavarska i Saska te su također poslale svoje vojske. Čak je i Španjolska, donedavno habsburška zemlja, napala mladu vladaricu. Zahtjevi napadača su bili opsežni. Češka, Gornja Austrija, Tirol i Vorland su morali pripasti knezu izborniku od Bavarске. Saska je morala dobiti Moravsku i dijelove Šleske, Francuska carsku Nizozemsku, a Španjolska habsburške posjede u Italiji.<sup>91</sup> Austrija je ostala sama i skoro bez saveznika.

Pošto nikad nije bila poučavana ratnoj strategiji, Marija Terezija se našla u naizgled bezizlaznoj situaciji. Nije joj išla u prilog ni činjenica što je blagajna bila prazna, vojska je bila loše pripremljena, a savjetnici kojima je bila okružena bili su starci koji nisu imali ideje što i kako dalje. Bavarska i Saska nisu prihvaćale sankciju jer su i jedan i drugi vladar polagali pravo na austrijsko prijestolje zbog bračnih veza koje su imali s pripadnicama habsburške dinastije. No, Bavarska i Saska su bile manji problemi i s njima se moglo pregovarati. Iznenadjenje, koje je započelo cijeli rat, je bio je napad Fridrika II. na Šlesku. Mladi vladar je bio željan dokazivanja pošto je cijeli život trpio nasilje svoga oca koji je sina

---

<sup>88</sup> BROWNING 1995.: 37-42; ZÖLNER 1997.: 181

<sup>89</sup> BROWNING 1995.: 37

<sup>90</sup> IBID.: 42

<sup>91</sup> BROWNING 1995.: 16-17

smatrao nedostojnim nasljednikom. Osim toga Fridrik je i sam rekao kako ga motovira želja za slavom i povijesnom besmrtnosti. Ekonomski motivi su bili zauzimanje Šleske koja je bila bogata pokrajina. Politički motivi – ranjiv susjed pa ga treba iskoristiti. Fridrik je svjesno želio započeti rat na europskoj sceni odnosno morao za zapaliti cijelu kuću kako bi mogao nekažnjeno proći s pljačkom.<sup>92</sup> Karlo VI. je u jednom trenu čak i spasio mladog Fridrika od očevog bijesa koji ga je bio spreman ubiti. Fridrik II. je bez navještaja rata poslao veliku vojsku te je okupirao Šlesku. U travnju, nakon velike pobjede Prusa kod Mollwitza, i ostale zemlje su počele s ratnim pohodima na habsburški teritorij.

Kako nije imala dovoljan broj vojnika da odgovori na vojnu prijetnju, Marija Terezija je bježala na istok te je u Požunu na ugarskom saboru 11. rujna 1741. godine zamolila ugarsko plemstvo za pomoć. Govor koji je tad održala dirnuo je sve u toj dvorani, pa su Ugri obećali pomoć. Zastupnici zemalja ugarske krune obećali su: "posvetiti svoje živote i krv kraljici"<sup>93</sup>, te oružanu potporu od 35 000 vojnika, i to 15 000 Ugara, 14 000 Hrvata i 6000 Erdeljaca. No do kraja 1741. godine u rat je otišla samo polovica obećane vojske.<sup>94</sup>

Izraz "Rat za austrijsko naslijeđe" zajednički je termin za nekoliko ratova koji su vođeni tijekom vremenskog razdoblja između 1740. do 1748. godine. U tom periodu vođena su dva šleska rata. Prvi je trajao od 1740. do 1742. godine te drugi od 1744. do 1745. godine. Zatim je počeo rat između Austrije i Saske 1741. godine. Rat između Austrije i Bavarske trajao je od 1741. do 1745. godine. Na koncu je uslijedio rat Austrije protiv Francuske koji je trajao od 1744. do 1748. godine. I Španjolska je vodila rat protiv Austrije od 1742. do 1748. prvenstveno zbog talijanskih posjeda. Rusija nije bila u mogućnosti ispuniti svoju zadaću saveznice iz prethodnog rata s Osmanlijama (1737.-1739.) jer je započeo sukob između Švedske i Rusije koji je trajao između 1741.-1743. godine. Francuska je u Engleskoj podupirala jakobitski pokret te je tako neutralizirala Englesku.<sup>95</sup>

Nakon smrti Karla VI. 1740. godine Fridrik II., pruski kralj, ponudio je svoj glas kao knez izbornik Brandenburga Mariji Tereziji pri izboru njenog muža za cara Svetog Rimskog Carstva, u zamjenu za neke dijelove Šleske. Bečki dvor je odbio taj prijedlog. Pruske trupe su uskoro prešle granicu i zauzele cijelu Šlesku u prosincu 1740. Austrija je u isto vrijeme bila napadnuta i od strane Bavarske i Saske. 10. travnja je austrijska vojska pretrpjela težak poraz kod Mollwitza, te potom u svibnju 1742. kod Časlaua u Moravskoj. 11. lipnja je dogovoreno primirje, 28. srpnja je potpisan mir u Berlinu. Austrija je izgubila skoro cijelu Šlesku.

---

<sup>92</sup> IBID.: 32-33

<sup>93</sup> U originalu izjava glasi: "vitam nostram et sanguinem consecramus"

<sup>94</sup> ARNETH 1863.: 308

<sup>95</sup> BROWNING 1995.: 51

Saske trupe su ušle u Češku 1741. godine. Knez August III. je dobio malo pomoći iz Poljske, svog kraljevstva. Uskoro je mir dogovoren te su Sasi povukli svoje trupe. U drugom šleskom ratu Saska je napadnuta od Prusa te je kneževina postala austrijski saveznik. Knez izbornik Bavorske Karlo Albert je htio carsku krunu za sebe, izabran je za cara 1742. godine. 1741. godine bavorske trupe su okupirale Gornju Austriju, te 1742. Češku gdje se Karlo Albert dao okruniti kraljem Češke. Pošto je Bavorska imala tajni dogovor s Francuskom i Španjolskom, Bavorska je dobila pomoć francuskih trupa. Marija Terezija je otputovala u Požun gdje je dobila potporu. Austrijska vojska je tad krenula u protuofenzivu te je izbacila Bavarce iz Gornje Austrije i Češke. Austrijanci su osvojili i München.<sup>96</sup>

Godine 1744. Fridrik II. Veliki je napao Sasku i Češku. U bitci kod Hohenfriedberga 6. lipnja 1745. godine pobijedio je udruženu austro-sasku vojsku. 1745. godine potpisan je mir u Dresdenu koji je potvrdio dobitke pruske stečevine tj. Šlesku. Iste godine umire Karlo Albert odnosno car Karlo VII. Pošto je njegov sin odlučio priznati Pragmatičku sankciju, carem je izabran Stjepan Franjo Lotarinški, muž Marije Terezije.

Do 1744. godine Francuska se držala po strani, iako je vojno pomagala neke sudionike rata, kako ne bi izazvala veće probleme s Engleskom. Iste godine je Francuska promijenila politiku te je napala Austrijsku Nizozemsku. Nekoliko pobjeda Francuza - kod Fontenoya (1745) i kod Lafelta (1747) – davale su nadu da će i Francuska otrgnuti velik zalogaj od Austrije. No, na kraju rat između Francuske i Austrije riješen je pregovorima te mirom u Aachenu završen. Francuzi su vratili dobar dio teritorija koji su osvojili.

Aachenskim je mirom završen Rat za austrijsko nasljedstvo. Habsburška se država držala mnogo bolje nego što se to očekivalo. Očuvana je njezina cjelovitost. Gubitak Šleske, privredno najrazvijenij pokrajine, bio je svakako bolan. Jasno su se istaknule suprotnosti između Austrije i Pruske, to jest suparništvo između tih dviju država, koje je trajalo do godine 1866. i mnogostruko utjecalo na njihovu vanjsku politiku.<sup>97</sup>

Ivan Kukuljević Sakcinski je u svom djelu *Hrvati za nasljednoga rata* tvrdio da su Hrvati bili prvi i najbrojniji koji su pritekli u pomoć Monarhiji ako zbrojimo sve čete koje su za vrijeme rata neprestance dolazile iz Vojne krajine u kojoj je odmah na početku rata bilo popisano 45 000 vojnika spremno za rat.<sup>98</sup> Zapad je i ranije bio upoznat s Hrvatima, pogotovo u Tridesetogodišnjem ratu, no sad je u njihovu sredinu umarširala vojska koja je bila nešto

---

<sup>96</sup> ZÖLNER 1997.: 201

<sup>97</sup> ZÖLNER 1997.: 202

<sup>98</sup> KUKULJEVIĆ 1877.: 81

potpuno drugo. To su bili krajišnici, vojska koja je nekoliko stoljeća branila zapadne granice od prodora Osmanlija.

## Vojna krajina<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Izbor važnije literature koja se bavi Vojnom krajinom:

- Johann A. Demian, *Statistische Beschreibung der Militär-Grenze*, Sv. I-II, Wien, 1806-1807;  
C. B. Hietzinger, *Statistik der Militärgränze des österreichischen Kaiserthums*, Sv. I-II, Wien, 1817-1823;  
Anton von Gevay (ur.), *Urkunden und Aktenstücke zur Geschichte der Verhältnisse zwischen Österreich, Ungarn und der Pforte im XVI und XVII. Jahrhundert*. Sv. I-III, Wien, 1838-1842;  
Franz Vaniček, *Specialgeschichte der Militärgrenze*, Sv. I-IV, Wien, 1875;  
Radoslav Lopašić, *Spomenici Hrvatske krajine*, Sv. I-III, Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium 15, Zagreb, 1884;  
L. Thallóczy-A. Hodinka, *A horvát véghelyek oklevéltára* (Hrvatski krajiški spisi), MHH I/31, sv. II-IV (1527-1579), 1903;  
Boško Desnica, *Istorija kotarskih uskoka 1646-1749*, Sv. I-II, Zbornik za istoriju, jezik i književnost hrvatskog naroda, 3, 1950-1951;  
Slavko Gavrilović, *Grada za istoriju Vojne granice u XVIII veku*. 2.sv., SANU, Beograd 1989;  
Karl Kaser, Hannes Grandits, Siegfried Gruber, *Popis Like i Krbave 1712. godine. Obitelj, zemljišni posjed i etničnost u jugozapadnoj*, SKD Prosvjeta-Triplex Confinium, Zagreb, 2003;  
Značajne priloge dali su i Hermann Ignaz Biderman, Ivan pl. Bojničić, Dane Gruber, J. Hammer-Purgstall, Aleksa Ivić, Vjekoslav Klaić, Johann Loserth, Rudolf Strohal, Ferdo Šišić, etc.;  
Gunther E. Rothenberg, *The Austrian Military Border in Croatia, 1552-1747*, 1960;  
Jakob Amstadt, *Die k.k. Militärgrenze 1522-1881*, Würzburg, 1969;  
Winfried Schulze, *Landesdefension und Staatsbildung. Studien zum Kriegswesen des innerösterreichischen Territorialstaates, 1564-1619*, Wien-Graz-Köln 1973;  
Winfried Schulze, *Reich und Türkengefahr im späten 16. Jahrhundert*, München 1978;  
Mirko Valentić, *Vojna krajina i pitanje njezina sjedinjenja s Hrvatskom 1849-1881*, Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu - Institut za historiju radničkog pokreta, Zagreb 1981;  
Vojin Dabić, *Banska krajine 1688-1751*, Beograd-Zagreb 1984;  
Vojin Dabić, *Karlovački generalat 1683-1746*, Beograd 1996;  
Dragutin Pavličević, *Hrvatske kućne zadruge I*, ZHP-Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1984;  
Karl Kaser, *Slobodan seljak i vojnik, Povojačenje agrarnog društva u Hrvatsko-slavonskoj Vojnoj krajini, 1535-1881*, Sv. I-II, Zagreb 1997;  
Drago Roksandić, *Vojna Hrvatska. La Croatie militaire. Krajiško društvo u Francuskom Carstvu, 1809-1813*, Sv. I-II, Zagreb 1988;  
Vasko Simoniti, *Vojaška organizacija na Slovenskem v 16. stoletju*, Ljubljana 1991;  
Jan Paul Niederkorn, *Die Europäischen Mächte und der 'Lange Türkenkrieg' Kaiser Rudolfs II, 1593-1606*, Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss., Wien 1993;  
Milan Kruhek, *Krajiške utvrde i obrana Hrvatskog Kraljevstva tijekom 16. stoljeća*, Zagreb 1995;  
Andrej Hozjan, *Prvi štajerski obveščevalci in poštarji: ... protiturško obrambo prostora med Rabo, Zalo in Savo v letih 1538-1606*, (doktorat), Ljubljana 1995;  
Catherin Wendy Bracewell, *Senjski uskoci: piratstvo, razbojništvo i sveti rat na Jadranu u šesnaestom stoljeću* (Uskoks of Senj. Piracy, Banditry and Holy war in the Adriatic in the 16th century), Zagreb, 1997;  
Alexander Buczynski, *Gradovi Vojne krajine*, Sv. I-II, Hrvatski institut za povijest, Monografije i studije 4, Zagreb 1997;  
Géza Pálffy, *Europá védelmében. Haditérképészet a Habsburg Birodalom Magyarországi határvidéken a 16-17. századba*, Papa 2000;  
Dragutin Pavličević (ur.), *Vojna krajina. Povijesni pregled - historiografija - rasprave: radovi s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u povodu 100. obljetnice sjedinjenja Vojne krajine s Hrvatskom od 23. do 25. studenog 1981*, Zagreb 1984;  
Vasa Čubrilović (ur.), *Vojne krajine u jugoslovenskim zemljama u novom veku do Karlovačkog mira 1699*. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog 24. i 25. aprila 1986, Beograd 1989;  
Mnoge važne studije objavili su i Fedor Moacanin, Helfried Valentinitich i drugi.

Povijest vojne krajine se, prema Fedoru Moačaninu, može definirati kao povijest vojne institucije ili kao povijest krajiške vojske, no ona je i povijest naroda koji živi u određenom pograničnom području organiziranom na poseban način.<sup>100</sup> Povijest Vojne krajine dijeli se u historiografiji na dva dijela: prvi dio do Sisačke bitke 1593. i drugi dio nakon 1593. godine. Formiranje Vojne granice započelo je obrambenim potezima kralja Matije Korvina da bi, kad je osmanska prijetnja postala značajnija, interes za obranom unutarjno-austrijskih zemalja natjerao kralja da financira obranu. Hrvatsko i slavonsko plemstvo je u tom trenutku već bilo financijski onemoćalo, pa je iz godine u godinu broj utvrda koje je kralj morao financirati rastao. Hrvatsko plemstvo više nije moglo braniti svoje područje, pa se obratilo vanjskoj sili – Habsburgovcima, kojima je bilo u interesu braniti to područje. Godine 1522. habsburška vojska dolazi u pomoć da bi nakon Mohačke bitke, kad Hrvati gube i rat i dinastiju, Habsburgovac postao ugarsko-hrvatski kralj.

Feudalci su zbog stalnih upada na njihova vlastelinstva gubili i podložnike, a samim time i novac te su ubrzo osiromašili. Stoga je tijekom 16. stoljeća kralj dobio na uzdržavanja sve veći broj utvrda. Kako se teritorij pod kraljevom financijskom pomoći širio, tako se i organizirao u kapetanije. Tijekom 16. stoljeća organizirane su Koprivnička, Križevačka i Ivanička kapetanija, uz postojeće Ogulinsku i Hrastovičku. Vojna krajina u to vrijeme ne predstavlja nikakav zaseban teritorij. Podjela na krajine i kapetanije bila je stvar unutrašnje organizacije krajiške vojske i nije sama po sebi imala utjecaja na jurisdikciju nad teritorijem i ljudima izvan aktivne vojne dužnosti u krajiškoj službi.<sup>101</sup>

Kralj je bio u stalnim financijskim problemima, pa posade u utverdama nisu redovito plaćane te su odlazile pljačkati okolno stanovništvo. Kad ni to više nije bila opcija, utvrda je napuštena. Turski akindžije zimi su provaljivali kad su utvrde bile prazne jer je vojska zimi puštena kućama. Protiv takvog načina ratovanja bila je vojska u Hrvatskoj prilično nemoćna, bilo da se radilo o domaćoj feudalnoj vojsci, bilo o domaćim, njemačkim a neko vrijeme i španjolskim najamnicima. Krajišku je obranu trebalo pojačati vojnicima vičnim turskom načinu ratovanja, tj. vođenju tzv. malog rata na Krajini. To su bili prebjezi s osmanske strane koji s vremenom postaju sve brojniji i sve presudniji u ratu na granici.<sup>102</sup>

U tom prvom periodu još se ne može govoriti o carskoj zemlji odnosno lenu koje krajišnik posjeduje jer se pitanje vlasništva zemlje u Krajini se pravno rješava tek 1754. godine. Tada je krajina proglašena carskim lenom. U tome dolaze do izražaja centralističke

---

<sup>100</sup> PAVLIČEVIĆ 1984.: 23

<sup>101</sup> PAVLIČEVIĆ 1984.: 25

<sup>102</sup> IBID.: 26

ambicije Marije Terezije koja je htjela stalnu rezervu vojske jer je naučila u svom prvom ratu da joj jeftina i dobra vojska uvijek treba.<sup>103</sup> Marija Terezija je naposljetku pretvorila Krajinu u pravi vojnički logor i učinila je rezervoarom oružane moći Habsburgovaca za europska bojišta.<sup>104</sup>

Razdoblje do Sisačke bitke je vrijeme izgradnje Krajine. U tom periodu se razvijaju obrambene mjere i krajiška vojska. Naravno, u to vrijeme dolazi i do migracija koje su potaknute ratnim djelovanjem i preseljenjima stanovništva što je popratna posljedica nemira. Tako na teritorij Hrvatske koji je opustošen dolaze Vlasi i razni prebjezi s osmanske strane koji dobivaju zemlju u zamjenu za vojnu službu. Na taj način se formira okosnica krajiškog sustava. Budući da je stanovništvo bilo ruralno, bez obzira bilo stočarsko ili poljodjelsko, sa sobom je iz mjesta podrijetla donijelo i specifičan način oblačenja što je činjenica važna za analizu uniformi na teritoriju Vojne krajine. Naime, krajišnici nisu dobivali plaću kada su ratovali na granici i sami su se morali opremiti i oružjem i mondurom. Stoga se često događalo da su krajišnici odlazili u rat u *Hausmonturi* umjesto u propisanoj krajiškoj uniformi.

Kralj je 1577. godine upravu Slavonske i Hrvatske Vojne krajine prepustio nadvojvodi Karlu. Iduće 1578. godine održan je sabor predstavnika staleža Štajerske, Kranjske, Koruške i Gorice u mjestu Bruck na Muri. Tamo je bilo određeno stalno financiranje utvrda Vojne krajine. Dogovoreno je da će Štajerska financirati Slavonsku Vojnu krajinu, a Kranjska, Koruška i Gorica Hrvatsku Vojnu krajinu. Osnovano je Dvorsko ratno vijeće u Grazu koje je postalo vrhovno vojno zapovjedništvo Vojne krajine. Plemstvo tih zemalja je imalo višestruke koristi od toga. Prvo, bili su zaštićeni od masivnih prodora osmanske vojske i pljačkanja, te su njihovi staleži profitirali zahvaljujući vojnoj službi. Osim što su varali na provijantu i ostalim potrepštinama, najplaćenija mjesta su bila rezervirana za plemstvo Kranjske, Koruške i Štajerske. Nadvojvoda Karlo i Ratno vijeće u Grazu su krenuli s efikasnijim uređenjem Krajine. Između Drave i Save je utemeljena Slavonska krajina sa središtem u Koprivnici. Sastojala se od četiri kapetanije: Koprivničke, Križevačke, Ivaničke i Đurđevačke. Od Jadranskog mora do Kupe se protezala Hrvatska krajina sa važnijim utverdama: Hrastovicom, Glinom, Cetinom, Slunjom, Drežnikom, Ogulinom, Modrušom itd. Njen primorski dio se nazivao Primorska krajina, gdje su veću važnost imale utvrde Senj, Otočac, Brinje i Brlog.

---

<sup>103</sup> IBID.: 12

<sup>104</sup> IBID.: 15

Između Slavonske i Hrvatske krajine se nalazila se Banska krajina pod neposrednim zapovjedništvom hrvatskog bana.<sup>105</sup>

Drugo razdoblje je započelo Sisačkom bitkom kojom je i započeo tzv. Dugi turski rat. Prvi put su Osmanlije bili potisnuti te su počeli gubiti bitke. U tom periodu dolazi do masovnog naseljavanja vojničkog stanovništva iz Osmanskog Carstva na hrvatskom području. Tek nakon 1600. godine i nakon doseljenja velikog broja stanovništva na tzv. "terrae desertae" može se početi govoriti o formiranju Vojne granice u pravom smislu riječi. Mnogi prebjezi s osmanske strane granice, u pravilu nazivani Vlasi, tada su naseljavani na ta prazna područja, zauzvrat dobivajući zemlju za koju su morali vršiti vojnu službu.<sup>106</sup> Novo stanovništvo se naseljava na zemlje feudalaca, ali odbija priznati ih kao zemaljsku gospodu što znači da im i odbija plaćati feudalne daće. Hrvatsko plemstvo i ban su pokušali povratiti to područje, no nisu bili u tome uspješni. Tako to novo stanovništvo stvara podlogu za izdvajanje krajiškog teritorija koji se doista i izdvaja iz tadašnjeg Hrvatskog kraljevstva. Od tada Vojna krajina ne znači samo vojnu instituciju, nego i određen teritorij na kojem živi stanovništvo s osebnim društvenim razvojem, drukčijim od onoga u Kraljevini Hrvatskoj.<sup>107</sup>

Prvo razdoblje povijesti Vojne krajine obilježila je njezina teritorijalna organizacija dok je u drugom razdoblju njene povijesti Vojna krajina postala posebni teritorij odvojen od Kraljevine Hrvatske s posebnim razvojem društva na tom području.

Vojnom krajinom upravljali su Dvorsko ratno vijeće u Beču i lokalni zapovjednici koji su u pravilu bili iz austrijskih zemalja jer su unutrašnjo-austrijske zemlje financirale krajinu, pa su zato i imali pravo postavljati zapovjednike. Hrvatsko plemstvo je uvijek bilo kritično prema toj praksi jer su ti položaji bili vrlo unosni, a domaće plemstvo im nije imalo pristupa. Nakon Karlovačkog mira veći dio Krajine više nije bio direktno na granici s Osmanlijama te su ponovno aktualizirale težnje plemstva da se teritorij vrati Hrvatskom kraljevstvu pod nadležnost bana i Sabora, no Beč je imao drugačije planove. Nadzor nad Krajinom prelazi iz ruku staleža unutrašnjo-austrijskih zemalja na Bečko Dvorsko ratno vijeće. To je očit dokaz da centralna vlast sve više preuzima kontrolu nad formiranjem Krajine unatoč protivljenju i hrvatskih i unutrašnjo-austrijskih staleža.

S nestankom turske opasnosti staleži su potpuno izgubili interes za Vojnu krajinu kao obrambeni sistem. Njih je krajiška institucija zanimala samo kao izvor prihoda. Dokle god je postojala takva uprava, centralna vlast nije mogla računati da će se u tim krajinama stvoriti

---

<sup>105</sup> IBID.: 32

<sup>106</sup> IBID.: 10-11

<sup>107</sup> IBID.: 34

materijalna baza za povećanje ljudstva potrebnog za mnoga europska ratišta Monarhije. Opće jačanje centralne vlasti u to vrijeme omogućilo je najprije ograničavanje a, zatim i uklanjanje gradačke uprave iz Vojne krajine (1705. godine podložene je gradački savjet je podložen Bečkom dvorskom ratnom vijeću, 1743. godine je gradački savjet ukinut, a 1748. godine središnja vlast neposredno preuzima financiranje Vojne krajine.)<sup>108</sup>

S druge strane pak nestankom osmanske opasnosti Vojna krajina je izgubila svoju originalnu namjenu. Velik broj krajišnika je odvojen od svog drugog zanimanja, a to je rad na zemlji. Kako ne bi besposličarili i stvarali nered, trebalo im je dati nove zadatke. Centralna vlast to i čini. Vojna krajina postaje sanitetski kordon kroz koji putnik iz Turske može proći samo na određenim mjestima, nakon što je proveo određeno vrijeme u karanteni pod strogim nadzorom. Tako se sprečava unošenje kuge koja je bila jako česta pojava na Istoku. Krajina postaje i carinski kordon. Među najvažnije zadatke carinskog kordona ide sprečavanje uvoza manje vrijednog stranog novca, kao i sprečavanje izvoza dozvoljenih i punovrijednih srebrnjaka i zlatnika. No, osnovni cilje središnje vlasti je da od krajišnika stvori jeftinu vojsku koju će moći upotrijebiti na svim europskim ratištima. Bez obzira na individualnu hrabrost krajišnika, krajiška se vojska nije mogla mjeriti s regularnim jedinicama na ratištu u prvoj polovici 18. stoljeća. Slaba disciplina i neizvježbanost u taktičkim pokretima činile su je upotrebljivom samo za čarkanja. Stoga je odlučeno da se krajišnici formiraju u regimente i podvrgnu redovnom vojnom vježbanju i tako pretvore u redovnu vojsku. Te su promjene uvode pri kraju prve polovice 18. stoljeća, nakon rata za Austrijsko nasljeđe. Da bi krajišnici lakše prihvatili reforme, vlasti su poduzimale mjere da se uklone nekadašnji tereti i zloupotrebe na koje su se krajišnici bili žalili. No, dok se formiranje regimenti provodi bez zastoja, propisi u korist krajišnika često se nisu provodili u život.<sup>109</sup>

Složeni sustav Vojne krajine nastajao je tijekom više stoljeća te se zajedno s teritorijalnim promjenama i namjenom same Krajine unutar nje formiralo posebno društvo. Marija Terezija je još u tijeku Nasljednog rata krenula s formiranjem regimenti što se može vidjeti i iz Engelbrechtovih bakroreza. No, što je zanimljivija jest činjenica da je Engelbrecht prikazao krajišnike prije uniformiranja te zapad upoznao s tim čudnim svijetom Vojne krajine.

---

<sup>108</sup> IBID.: 45-46

<sup>109</sup> PAVLIČEVIĆ 1984.: 46-47



## Martin Engelbrecht

Martin Engelbrecht rođen je 16. rujna 1684. godine u Augsburgu gdje je i umro 18. siječnja 1756. godine.<sup>110</sup> Otac mu je bio trgovac bojama što je imalo velik utjecaj na Engelbrechta koji je među prvima počeo izrađivati kolorirane bakroreze i to vrlo uspješno.<sup>111</sup> Zanat bakroresca izučio je kod G. Ehingera u Augsburgu. U ranim danima bio je zaposlen u radionici Jeremiasa Wolffa. 1708. godine bio je u Berlinu sa svojim bratom Christianom gdje je radio bakroreze prema djelima Eosandera von Goethea.<sup>112</sup> Osim toga, boravio je neko vrijeme i u Charlottenbergu gdje je radio u radionici koja se bavila izradom porculana. Nakon povratka u Augsburg bavio se ilustriranjem širokog



dijapazona djela koje su izradili različiti umjetnici, u pravilu povezani s dekorativnim umjetnostima. Do 1711. godine Engelbrecht se vratio u Augsburg gdje je postao suvlasnikom izdavačke kuće koju je Christian Engelbrecht osnovao s J. A. Pfeffelom. 1718. godine oženio je Sybillu, kćer augsburškog zlatara Wickherta. 1719. godine uspio je dobiti carski privilegij koji mu je bio dvaput obnavljan, 1729. i 1739. godine. Nakon smrti brata Christiana 1735. godine Martin nastavlja sam voditi posao. Od 1743. godine bio je i vijećnik u gradskom vijeću Augsburga. Martin Engelbrecht je umro 1756. godine. Posao koji su braća pokrenula i dalje je bio uspješan pod vodstvom Martinovih kćeri i zetova čiji nasljednici su nastavili s radom duboko u 19. stoljeće. Engelbrechtov zet Christian Wilhelm je preuzeo posao 1756. godine. Sin Christiana Wilhelma Paul Martin Wilhelm je naslijedio posao od oca te je preuzeo 1787. godine vođenje izdavačke

<sup>110</sup> Za biografiju korišteni podaci iz sljedećih izdanja; SCHOTT, 1924; NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1959.: 512; BENEZIT 1976; MALEKOVIĆ 1993.: 172-174; THIEME-BECKER 1914.: 534

<sup>111</sup> Usp. o povijesti koloriranog bakroreza na str. 24-25

<sup>112</sup> Johann Friedrich Nilsson Eosander Freiherr von Goethe je bio arhitekt kasnog baroka. ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1879.: 412

kuće. Sin Paula Martina Wilhelma naslijedio je svog oca te je vodio obiteljski posao sve do 1826. godine.

Martin Engelbrecht je bio jedan od najplodnijih bakroreza i izdavača u Augsburgu početkom i sredinom 18. stoljeća. Uz svog brata Christiana, Martin je bio vodeća figura u izdavačkom poslu, proizvodeći neke od najboljih otisaka svog doba. Tijekom svog života Engelbrecht je izdao oko šest tisuća raznih bakroreza. Njegovi izvanredni portreti i prikazi idiličnih krajolika odlična su djela grafičke umjetnosti. Među boljim radovima njegova Djela su bakrorezi s religijskim i alegorijskim temama na kojima se vidi tehnička vještina kojom je bio superioran većini suvremenika.



**Slika 13.** Primjer minijaturnog kazališta<sup>113</sup>

Možda tehnički slabije izvedena djela, ali ipak djela na kojima je najviše zaradio, bila su njegovi optički otisci odnosno minijatura kazališta.<sup>114</sup> S izradom tih diorama započeo je oko 1730-ih godina. Ta kazališta su bila napravljena od 5 do 8 ploča, odnosno listova na kojima je prikazan krajolik, odnosno perspektiva u 3D formatu ako se ploče poredaju jedna iza druge. Uz religiozne teme, koje su bile neizbježne, diorame prikazuju život na dvoru,

<sup>113</sup> preuzeto s <http://si-siris.blogspot.com/2010/06/paper-engineering-fold-pull-pop-turn.html>, 26.01.2012.

<sup>114</sup> Primjer jednog od njih na slici 13.

godišnja doba i sl. Diorame malih dimenzija smatraju se pretečama papirnih kazališta koja su postala popularna u 19. stoljeću.<sup>115</sup> Nitko drugi u to vrijeme nije radio takve stvari pa je Engelbrecht imao svojevrsan monopol na tu tehniku te je uspio zaraditi puno novaca na tom izumu. Engelbrecht je bio zaposlen i s mnogim drugim stvarima koje je trebalo raditi u izdavačkoj kući pa je za potrebe izrade tih malih kazališta angažirao u svojoj radionici Jeremiasa Wachsmutha (1711 - 1771) i Johanna Davida Nesselthalera (1717-1766) koji su radili nove dizajne za mala kazališta. Wachsmuth je počeo raditi rano, već negdje oko 1731. godine a Nesselthaler je u posao krenuo 1737. godine. Engelbrecht je zaradio novac na diorama, a slavu zbog uprizorenja europskog plemstva. Najpoznatiji Engelbrechtovi bakrorezi prikazuju kraljicu Elizabetu i Josipa II. te se smatraju najboljim umjetničkim ostvarenjima njegova Djela. Zanimljivi potret cara Karla VI. rijedak je primjer s živim bojama koje su se tek počele koristiti u tisku te dokazuju sposobnost i inovativnost Martina Engelbrechta. Mnoge serije koje je izdavao su samo dijelom sačuvane, a mnoge još leže neotkrivene diljem svijeta u privatnom posjedu. U tom mnoštvu nalazi se i jedna kolekcija koja je vrlo značajna za Austrijski nasljedni rat. Ranije je već istaknuto da je prikazivanje ratnih djelovanja postalo sve traženije nakon Tridesetogodišnjeg rata. U Austrijskom nasljednom ratu sudjelovalo je pola Europe, pa je i potražnja za svime što je bilo povezano s tim ratom naglo porasla. Engelbrecht je to vješto iskoristio. I augsburški kroničar Paul von Stetten je bio upoznat s Engelbrechtovim radom te je za njega rekao: "Koristio je ratno vrijeme i ratne prikaze, koji su u to vrijeme bili vrlo traženi kako bi povećao prodaju".<sup>116</sup>

### **Engelbrechtovi prikazi krajišnika**

Kao što je naprijed rečeno, Augsburg je početkom 18. stoljeća bio središte tiskarstva i izdavaštva. Jeremias Wolff i Andreas Pfeffel su predvodili taj posao prije nego se pojavio Martin Engelbrecht.

Društvo "prosvijećenog" 18. stoljeća nije izgubilo želju za krvožednim prizorima. Oni su bili glavna tema bakroreza koji je u to doba ostao jedan od glavnih komunikacijskih sredstava.

Rat za austrijsko nasljeđe započeo je unatoč silnim pokušajima cara Karla, da svojoj kćeri osigura prijestolje bez nepotrebnog krvoprolića. Mlada vladarica nakon stupanja na

---

<sup>115</sup> MONTANARO 2004. online verzija <http://www.libraries.rutgers.edu/rul/libs/scua/montanar/p-intro.htm> 27.01.2012.

<sup>116</sup> POPELKA 1980.: 45

prijestolje morala je voditi rat, iako je bila potpuno neiskusna u tome. Rat je obuhvatio pola Europe i doveo je mnogo različite vojske na augsburški teritorij.<sup>117</sup> Engelbrecht je iskoristio tu priliku i napravio izvanredno djelo. Svoje mjesto u povijesti, uz bok ostalim velikim majstorima bakroreza, Engelbrecht je osigurao izdavanjem serije u kojoj su bili uprizoreni značajni vladari i rimski vojskovođe.

Vrijeme je bilo da i širokim masama ponudi nešto što će ih zabaviti, a njemu donijeti neki profit. Tako je nastalo nekoliko serija prikaza vojske koja je sudjelovala u Austrijskom nasljednom ratu.<sup>118</sup> Martin Engelbrecht je zapadnoj publici predstavio čudne i neobične, često zastrašujuće ratnike (*Hilfsvölker*) koji su došli u pomoć Mariji Tereziji. To su bili Morlaci, hajduci, husari, draguni, panduri i *tolpatschi*. Pojavili su se na Zapadu kao iregularne trupe carske vojske. Potekli su iz ravne Ugarske i s brdovitim područja Balkana, iz dalekih, divljih, prašumom prekrivenih bespuća s imenima koja čudno zvuče poput *Sclavonien*, *Kroatien*.<sup>119</sup> Polako je razvlačio platno svog kazališta te prikazivao likove na "Pozornici s raznim dosad nepoznatim vojnicima u Njemačkoj koji su došli iz stranih zemalja".<sup>120</sup>

Rat je, osim aktera, imao i svoju publiku. Potonja nije bila na bojnopolju, ali je s nestrpljenjem pratila razvoj rata na imaginarnoj pozornici. Što to znači imaginarna pozornica i koje posljedice ima upotreba metafore teatra u ratnoj publicistici prikazuje nam u svom djelu Marian Füssel.<sup>121</sup> Füsselov rad bavi se upotrebom metafore teatra prilikom opisivanja vojnih djelovanja u tekstualnim ili slikovnim prikazima.

*Theatrum belli* pojam je koji je u počecima svog korištenja označavao mjesto na kojem se vodi bitka. Točnije rečeno, označavao je konkretan geografski prostor ratovanja. Prostor na kojem se vrše ratne operacije ima dosta sličnosti s pozornicom teatra. Naime, pozornica u teatru (*Schauplatz*) snažno je zaokružen prostor koji nije previše pod utjecajem okoliša već funkcionira u sklopu vlastitih pravila i stvara vlastite okvire.

<sup>117</sup> POPELKA 1980.: 45

<sup>118</sup> To je serija koja se ne obrađuje u ovom radu ali je direktno povezana jer su prikazani "glavni likovi" Rata za austrijsko naslijeđe. Princip izrade je isti kao i na izvoru kojim se bavimo u ovom radu. Na slici se nalazi, u pravilu, samo jedan lik, u ovoj seriji je u pravilu na konju, ispred pejzaža koji se širi prema horizontu. U toj seriji su predstavljeni Marija Terezija, Franjo Lotarinški, Fridrih II kao "glavni likovi". Osim njih serija donosi i cijeli niz generala, habsburških, francuskih i pruskih, te neke niže zapovjednike koji su stekli slavu vojnim pobjedama. Među njima se nalaze i mađarski magnati poput Andrassya, Gyulaya i Festeticsa. I tu seriju posjeduje *Heeresgeschichtliches Museum* u Beču no nije dio stalnog postava. (Nalaze se pod inventarnim brojevima BI 28.874, 28.919-28.935) Osim te serije postoji još jedna serija direktno povezana s Austrijskim nasljednim ratom ali ni nju nećemo ovdje obraditi. To je serija "Praesentation der Panduren Exercitien". U cijelosti nigdje nije sačuvana. Pretpostavlja se da je sadržavala oko 51 prikaz no samo je polovica od toga poznata danas.

<sup>119</sup> POPELKA 1980.: 45; Hugo von Hofmannstahl je svom liku Octavianu u usta stavio rečenicu "Feldmaršal sjedi u hrvatskim šumama i lovi medvjede i lisice" kako bi dočarao tu divljinu.

<sup>120</sup> "Schau-Bühne verschiedener in Deutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen"

<sup>121</sup> FÜSSEL 2008.: 204-230; članak koji je izdan u elektroničkom časopisu *Metaphorik*, dostupan je na adresi - <http://www.metaphorik.de/14/>



*Kriegstheater* odnosno sami rat je nešto što je odvojeno od "normalnog života države" jer se na ratnom polju znaju pravila ratovanja (*Kampfregehn*). "Normalan život države" predstavlja kabinetska diplomacija u kojoj nema jasnih pravila "ratovanja". Državni teatar je bio funkcionalna protuteža ratno teatru na bojnopolju. Apsolutistička država je imala jasnu predodžbu oko vođenja rata zbog pravila ratovanja. Zbog toga je rat za apsolutiste bio proračunljiv. Zbog takvih mehanizama je *Kriegstheater* bio snažno ukorijenjen u imaginarni svijet apsolutističke države.

Dovođenje u vezu geografskog prostora s teatrom značajnija je pojava od 17. stoljeća nadalje. No tragovi te veze sežu i dublje u prošlost. Naime, sjetimo se samo naslova Orteliusove karte koja glasi *Theatrum orbis terarum* a nastala je 1570. godine.

Od početka 18. stoljeća sve do početka 19. stoljeća niz djela, karata i raznih priručnika, koji se bave ratom, u svom naslovu imaju neki oblik koji se može povezati sa sintagmom *Theatrum belli*. Füßel u svom djelu navodi cijelu listu takvih naslova koji mu služe kao izvor.<sup>122</sup>

*Theatrum* literatura najzastupljenija je među historiografskim, geografskim, moralističkim i religioznim djelima. U drugi rang spada grafika. Kartografija i planovi bitaka bili su velik dio te literature, a tiskani su u obliku bakroreza ili ostalih različitih otisaka. I kod tih djela metafora teatra u kontekstu rata dobiva veliku popularnost. Tijekom druge polovice 18. stoljeća bilo je mnogo radova koji su se bavili skicama, planovima i logorima tijekom ratnih kampanja u tom periodu. Primjer je *Neue Kriegstheater* koji se bavi Sedmogodišnjim ratom. Uz slične generalne prikaze rata kao teatra, postavljeni su i drugi bakrorezi koji su prikazivali pojedine aktere rata na pozornici. Füßel daje primjere nekoliko njih.<sup>123</sup> Za nas je bitno mjesto koje Engelbrechtova serija ima u toj sredini. Füßel obrađuje, ukratko, i Engelbrechtovu seriju jer ima poseban element koji pridonosi metafori teatra. Naravno, to su krajišnici i njihove egzotične odore. Zbog njihove "kostimiranosti" izviruju prikazane figure poput glumaca na pozornici. Engelbrechtova serija zadovoljavala je posebnu potrebu i potražnju (*Nachfrage*) za "egzotičnim" slikovnim materijalom o akterima rata. Ako uzmemo u obzir broj autora koji su kopirali Engelbrechta može se bez dvojbe ustvrditi uspješnost i popularnost Engelbrechtovog *Theatre de la milice etrangere*.

Füßel koristi i interpretacije Barbare Stafford koja u svojim radovima piše o vizualnoj reprezentaciji znanja u 17. i 18. stoljeću. Stafford zastupa ideju da je baroknoj kulturi bilo

---

<sup>122</sup> Füßel navodi kako je istraživač Markus Friedrich u sklopu svog istraživanja prilikom izrade doktorske disertacije pronašao ukupno 22 djela, među njima i Engelbrechtovo, iz Ranog novog vijeka koja se povezuju s konceptom *Theatrum belli*; 2008. godine Friedrichova disertacija još nije bila dovršena ali je kasnije tiskana no nažalost meni je trenutno nedostupna

<sup>123</sup> Vidi prethodnu bilješku

bitno učiti bez napora što je uvelike bilo olakšano vizualnim sredstvima tj. slikama.<sup>124</sup> Tek je u vrijeme prosvjetiteljstva došlo do snažnog sistematičnog pristupa značenju, koje se dublje proučavalo oslanjajući se više na tekstove. Iako je historijski razvoj bio nešto malo kompleksniji nego što ova linearna perspektiva želi reći jasno je da je *theatrum belli* bio poseban dio barokne umjetnosti reprezentacije znanja. Vojno nasilje, bitke i logorovanja su percipirani kao teatralno uprizorenje, ne samo na papiru kao tekst ili slika već i u realnosti. Rat je postao teatar a pozornica ratnih djelovanja bio je, podjednako, realan geografski ali i imaginarni mentalni prostor.

Naslov cijele Engelbrechtove serije prvi put se spominje u djelu *Wien kaiserliches zaughaus* Friedricha Freiherr von Lebera izdanog u Lepizigu 1846. godine.<sup>125</sup> Kompletna serija je iznimno rijetka te se, prema mom istraživanju, nalazi samo na dva mjesta. Jedno je Vojni muzej u Beogradu, a drugo je Brown University u državi Rhode Island. Dio koji ću ja koristiti u svojoj analizi nalazi se u stalnoj postavi *Heeresgeschichtliches Museum* u Beču. Puni naslov glasi "Theatre de la milice etrangere. Schaubühne verschiedener in Teutschland bishero unbekannt gewester Soldaten von ausländischen Nationen". Ta je serija izdana u Augsburgu, a jedini primjerak se nalazi u knjižnici Brown University. Najbolji opis cijele serije nalazi se u knjizi "Catalogue et description bibliographique d'une collection de livres et gravures sur les costumes militaires" izdavača Gustava de Riddera.<sup>126</sup> Serija sadržava 151 list na kojima su prikazani ratnici koji su pritekli u pomoć Mariji Tereziji na samom početku Rata za austrijsko naslijeđe. Serija je rađena u rasponu od više godina. Prvi prikazi su nastali već 1741. godine tijekom Šleskog rata, a posljednji 1746. godine te prikazuju početke uniformiranja na području Vojne krajine. Osim vojnika koji su stigli s Istoka, Engelbrecht je prikazao i vojnike koji su stigli iz jednog drugog "divljeg" prostora. To su bili Škoti koji su pritekli u pomoć mladoj vladarici kao engleski saveznici.

Znatizelja koju su pobuđivali ti stranci je bila pomiješana sa strahom. Naime, taj čudan narod odjeven u narodnu odjeću koja je jako nalikovala osmanskoj odjeći, bio je oboružan do zuba. Sa sobom su nosili dva para pištolja, pušku, sablju, dugi nož i još pokoji oštar predmet kojim se moglo nanijeti teške ozljede neprijatelju. Strah i čuđenje su bili nešto što je sposoban izdavač poput Engelbrechta znao dobro iskoristiti te godinama zadovoljavati potrebe publike za takvim senzacijama.

---

<sup>124</sup> FÜSSEL 2008.: 215

<sup>125</sup> POPELKA 1980.: 50

<sup>126</sup> DE RIDDER 1928.

Na sto pedeset i jednom listu Engelbrechtove serije izmjenjuju se različiti likovi, koje povezuje jedinstveno obilježje: šarenilo i egzotičnost. Na prikazima nalazimo: *Tolpatsche* iz Slavonije (*Tolpatsch aus Slavonien*), pandure (*gemeiner Pandur*), hajduke koji su dezertirali (*desertierter Haiduck*), časnike varaždinske pješadije (*offizier unter der Warasdiner*), pješake koji uz obilno naoružanje nose i koplje (*Stängel-Reuter*), visoke časnike koji marširaju u rat (*Obrister*), karlovačkog zastavnika (*Carlstattischer Fähnrich*), podčasnika karlovačkih pandura (*Unteroffizier der Carlstattischen Panduren*). Nasuprot vojničkom rodu prikazani su i likovi koji promatrača uključuju i emotivno. To su prikazi Hrvata (*ein Croat*) koji nerado kreće te se oprašta od svoje žene, *tolpatsch*<sup>127</sup> koji se vraća kući gdje ga dočekuje njegovo dijete, prodavačice (*Marketender - Liesl*) koja nudi svoju robu među šatorima. Sve je to popraćeno prikazima vojnih glazbenika koji stupaju paralelno s vojskom: tambur (*Tambour*) koji udara u bubanj, svirač frule (*Feldpfeifer*) koji podiže moral vojnicima svojim sviranjem. Posebno dirljivi su prizori rastanka ili sastanka vojnika sa svojim majkama ili ženama. Da ta svjetina nije potpuno barbarska, dokazuju i prikazi svećenika (*Feldprediger*) koji marširaju zajedno s trupama i tako svjedoče da i kod tog naroda ima tragova kršćanstva. Da je život krajišnika težak, prikazuje i prizor žene koja nosi svoje novorođenče u marami te se nalazi u koloni koja ide na vojno polje.<sup>128</sup>

Svi oni čine egzotičnu i šarenu gomilu. Crveni mantili Hrvata, zelene jakne Slavonaca, njihova žuta pokrivala za glavu i široke turske hlače dolaze pred oči promatrača koji je očaran tim svijetom. No, svi ti likovi pričaju i svoju priču pomoću rimovanih katrena koji se nalaze ispod prikaza. Tko je autor tih, često nespretno, rimovanih tekstova nemoguće je otkriti. Spomenuti stih, katren, jako je čest u narodnim pjesmama pa je samim time vrlo lako ušao u upotrebu prvenstveno zbog lakšeg razumijevanja publike. Martin Engelbrecht je, poput svih ostalih koji su to ranije činili, jednostavno preuzeo takav princip oblikovanja teksta kako bi olakšao prijenos poruke. Osim njemačkog katrena, čest je bio i latinski distih, no kako je ranije bilo rečeno, latinski jezik je bio namijenjen drugom tipu publike. Bakrorez je i dalje bio dio *imagerie populaire*. Slika i tekst su nerazrješivo povezani, nadopunjuju i objašnjavaju jedno drugo te tako ispunjavaju svoju mnogostranu zadaću informiranja, učenja i zabave.

<sup>127</sup> *Tolpatsch* je riječ koja dolazi iz mađarskog jezika. Mađarski *talpas* znači potplat, (njemački *sohle*). U 17. i u 18. stoljeću riječ je označavala ugarskog ratnika pješaka. Kako je i Engelbrechtov sunarodnjak rekao:

"*Tolpatsch*, latinski *pedites hungaricae* je novinska riječ za ugarskog pješaka". No, ista riječ bila je korištena i za hajduke te za pješake ugarske milicije. Njihov raspoznavni znak bila je specifična obuća: nosili su umjesto cipela širok potplat koji je imao rupe sa strane kroz koje su provučene vezice. POPELKA 1980.: 49; Johann Rudolph Fasch, *Kriegs-Ingénieur-Artillerie-und Seelexicon*, Dresden - Leipzig 1735., 910

<sup>128</sup> POPELKA 1980.: 48

Dodajući stihove svojim bakrorezima Martin Engelbrecht je nadmašio jednog od svojih uzora. Djelo Abrahama od Svete Klare "Neu eroffnete Welt-Galeria", djela koje je Christoph Weigel 1703. godine napravio u Nürnbergu i izdavao. Na tim listovima je bilo raznolikih prikaza: od rimsko-njemačkih careva preko armenskih trgovaca i janičarskih aga, sve do dama iz palače. Ideja je vrlo slična onome što je Engelbrecht radio. Razlika je u tome što na Wiegolovim bakrorezima postoje samo kratki naslovi, a ne opsežniji tekst.<sup>129</sup> Primjere možete vidjeti na slikama ispod.<sup>130</sup>



Slika 14. Prikaz janičara iz *Welt Galerie*<sup>131</sup>

<sup>129</sup> POPELKA 1980.: 49

<sup>130</sup> Slike iz kolekcije *Welt Galerie* preuzete s [http://commons.wikimedia.org/wiki/Neu-er%C3%B6ffnete\\_Welt-Galleria](http://commons.wikimedia.org/wiki/Neu-er%C3%B6ffnete_Welt-Galleria) 26.01.2012.

<sup>131</sup> Slike iz kolekcije *Welt Galerie* preuzete s [http://commons.wikimedia.org/wiki/Neu-er%C3%B6ffnete\\_Welt-Galleria](http://commons.wikimedia.org/wiki/Neu-er%C3%B6ffnete_Welt-Galleria) 26.01.2012.



Teško je katrene pripisati jednom autoru no još je teže pronaći autora koji je napravio te bakroreze. Naime, iako je na njima Engelbrechtovo ime teško je sa sigurnošću utvrditi da li ih je Martin Engelbrecht sam izradio ili je to djelo nekog člana njegove majstorske radionice. O čemu je riječ? Riječ je o problemu koji muči svakog povjesničara, a to je pitanje autentičnosti i autorstva. Nema spora da je cijela serija izašla iz radionice Martina Englebrechta, no mala je vjerojatnost da je Engelbrecht svojom rukom napravio sve bakroreze koje je tiskao u svojoj izdavačkoj kući. Prijedlog koji su dali srpski znanstvenici Pavle Vasić i Desanka Nikolić također ne mogu biti prihvaćeni. Naime, oni u svojim radovima tvrde da je autor svih bakroreza Gennaro Basile, talijanski slikar, čije se ime nalazi na posljednjih devet listova serije "Theatre de la milice etrangere".<sup>132</sup> Carski privilegij je Engelbrechtu dao pravo na izdavanje tih djela, no što je još važnije, dao mu je određeni zaštitni znak kao zaštitu od kopiranja. Što se tiče Engelbrechtovih grafika, na njima se u lijevom donjem kutu nalazi kratica "'C. Priv. S.C. Maj. (Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis)".<sup>133</sup> Na desnoj strani nalazi se Engelbrechtovo ime, nakon čega slijedi "excud. A.V" ili "excudit Augusta Vindelicorum"; tj. objavljeno u Augsburgu. Osim tih kratica koje se nalaze na Engelbrechtovim listova postoji još niz kratica prema kojima se grafike mogu identificirati i odrediti vremenski period.<sup>134</sup>

Pandura se bojalo, pandure se mrzilo, pandura se htjelo vidjeti uživo ili na sigurnoj udaljenosti na bakrorezu. Pandur, tolpatsch, hajduk i Morlak, svi su imali jednaku reputaciju, sve su te slikarije samo različita imena za imaginarni prikaz Drugoga. Sva ta imena su predstavljala divlje i strano.<sup>135</sup>

<sup>132</sup> VASIĆ 1950.: 126-129; NIKOLIĆ 1964.: 59-88

<sup>133</sup> "S dopuštenjem njegovog svetog carskog veličanstva"; prijevod M.S.

<sup>134</sup> Neke od poznatijih kratica su:

Cael., caelavit: izradio

Cum privilegio: dozvola za objavljivanje od neke više instance

Del., delt., delin., delineavit: nacrtao, izradio predložak

Disig., designavit: osmislio, dizajnirao

Divulg., divulgavit: objavio

Eng., engd: ugravirao, izradio

Exc., excud., excudit: tiskao, objavio

F., fac., fec., fect., fecit, faciebat: napravio

H.C., Hors Commerce: nije za komercijalnu prodaju

Imp., Impressit: tiskao

Inc., incidit, incidebat: urezao, izradio

Inv., invenit, inventor: originalni autor koji je osmislio sliku

Pins., pinxit: naslikao

Scrip., scripsit: tekst je napravio

Sc., sculp., sculpt., sculpsit: napravio sliku

<sup>135</sup> POPELKA 1980.: 48

Engelbrechtovo djelo je neprocjenjiv izvor za rano uniformiranje i način odijevanja na granici sredinom 18. stoljeća. Izvor moramo promatrati i iz autorove perspektive te razmišljati o tome što je cijela serija prikaza značila samom autoru, a što publici. Engelbrecht je svojom serijom bakroreza napravio odličan posao slikovnog žurnalizma.<sup>136</sup>

Zanimanje za taj čudan narod koji dolazi s Istoka nije bilo ograničeno samo na njemačke zemlje. Engelbrecht je imao i ugovor s nekim Francuzom kako bi potonji opremio njegove bakroreze francuskim katrenima te ih ponudio francuskoj publici. Osim legalnih kopija, tijekom vremena došlo je i do kopiranja Engelbrechtovih djela ilegalno, pa se sličnih ratnih motiva moglo pronaći diljem cijele Europe. Martin Engelbrecht je na taj način postao posrednikom između Zapada i Drugoga.

### **Krajiško Drugo na Zapadu**

Ideja da je strano, ono Drugo, nešto nepoznato nije proizvod modernog doba. Strance, to fundamentalno Drugo, poznavali su već i Grci. "Barbari" su bili za Grke ono što su "divljaci" bili za imperijalnu Europu. Bili su stranci. Nešto nepoznato što biva tamo negdje "u divljini", na graničnoj zoni gdje zdrav razum ne postoji.

Figure "stranca" i Drugog granično su iskustvo za pojedince, i grupe ljudi, koji pokušavaju sebe identificirati preko i nasuprot Drugih. Zapadnjački mit o granici paradigmatički reprezentira identificiranje pomoću Drugoga. Julia Kristeva predložila je trojak sustav reakcije na vlastiti fundamentalni doživljaj začuđenosti: umjetnost, religija i psihoanaliza. U našem slučaju riječ je o umjetnosti. Umjetnost nudi terapiju pomoću slika.<sup>137</sup> Zapadnjačka misao koristila je sustav opreki kako bi objašnjavala svijet. Dobro je bilo izjednačavano s idejom vlastitog identiteta i istosti. Zlo je bilo povezivano s idejom drugosti odnosno različitosti. Drugost je bila promatrana u uvjetima otuđenja koje kontaminira zajednicu. Predrasude su postojale od najranijih razdoblja, a ni danas u modernom svijetu ih se ne možemo riješiti. Mediji su dio složenog sustava koji se teško mijenja. Analiza izvora potvrđuje većinu prethodnih pretpostavki. Susrećemo se Drugošću, s medijima koji prenose te ideje i na kraju s predrasudama koje su uvijek prisutne u društvenom imaginariju kao dio kolektivnog sjećanja.

Kreiranje Drugog vrši se pomoću isticanja njegovih slabosti, te u tom smislu i podrazumijeva pitanje moralne odgovornosti jačeg Sebsta da educira, preobrazi ili civilizira,

---

<sup>136</sup> POPELKA 1980.: 48

<sup>137</sup> KEARNEY 2003.: 3-20; 63-82

ovisno o identitetu Drugog. Odrugovljenje je postupak kojemu se mogu podvrći bilo koja rasna, etnička, religiozna ili geografski definirana skupina ljudi.<sup>138</sup>

Zapad je taj koji je "izmislio" Istočnu Europu kao svoju komplementarnu polovicu u 18. stoljeću. Prosvjetiteljstvo je sa svojim centrima u zapadnoj Europi kultiviralo novo poimanje civilizacije koje je pripisalo sebi. Civilizacija je neologizam 18. stoljeća potekao iz promišljanja filozofa prosvjetiteljstva. Društvo prosvijećenih filozofa tražilo je plemenitog i dobrodušnog divljaka koji je predstavljao ideal vraćanja Prirodi. Svoje komplementarno drugo civilizacija nije tražila daleko, već je svog divljaka pronašla na istom kontinentu, u sjenovitim zemljama natražnjaštva, čak i barbarstva. Renesansa je dijelila svijet na Jug – centar kulture i razvijenosti i na Sjever – hladan barbarski svijet. Italija je bila središte civilizacije. Talijani su za Francuze govorili da su barbari koji su došli sa sjevera pokoriti sjajnu civilizaciju. Dva napada u tridesetak godina potvrdila su to razmišljanje.<sup>139</sup> Rimljani i renesansa čitali su iste pisce, poput Tacita koji govori o barbarskim germanskim narodima. Oni ne poznaju kulturu, nose kožu divljih životinja i žrtvuju ljude svojim bogovima. Taj procjep Sjevera i Juga ostao je do 18. stoljeća retorička forma. U 18. stoljeću došlo je do promjene. Geografska perspektiva više nije bila usmjerena prema dihotomiji Sjevera i Juga. Intelektualna djelatnost prosvjetiteljstva iznjedrila je modernu orijentaciju na podjelu Istok i Zapad. Prosvjetiteljstvo je imalo druge kulturne centre. Umjesto Rima, Firence i Venecije, kultura je sad prebivala u Parizu, Londonu i Amsterdamu. Voltaireova perspektiva iz Pariza je bila puno drukčija od Macchiavelijeve iz Firence. Voltaire je obrnuo perspektivu gledanja na Drugog: sa zapada na istok. Naše je doba usvojilo prosvjetiteljsku podjelu Europe na Istok i Zapad. Barbari više nisu bili na Sjeveru, već su se "preselili" na Istok. Prosvjetiteljstvo je izmislilo Zapadnu i Istočnu Europu zajedno, kao komplementarne koncepte, koji su u međusobnoj opreci. Putnici su u velikoj mjeri tome doprinijeli jer istočne zemlje u to doba još nisu bile toliko poznate.<sup>140</sup>

Martin Engelbrecht nije bio putnik u istočne zemlje, iako je više puta putovao na "Istok" iz Augsburga do Beča gdje se vjerojatno susreo s različitim stranim svijetom koji je dolazio u centar carstva iz raznih perifernih pokrajina. Engelbrecht je bio izuzetan izdavač koji je bio upoznat sa svojom publikom i njenima željama, no s druge strane bio je i nešto što

---

<sup>138</sup> LEVINAS 1981.: 159

<sup>139</sup> 1494. godine napad Francuza i 1527. godine *Sacco di Roma*

<sup>140</sup> WOLFF 1994.: 4-5

bismo mogli nazvati protoetnografom.<sup>141</sup> Tema njegovih bakroreza usko je vezana uz etnografsku problematiku pa ćemo se upoznati i s nekim obilježjima etnografskog "pogleda" koji će nam olakšati analizu.

Etnografska polja istraživanja su stvarne socijalne i/ili geografske domene koje su stvorene našim granicama tj. širinom i dubinom postavljenih istraživačkih pitanja. Etnografska pregovaranja i razgovori su stvarne razmjene etnografa i sudionika. Tijelo etnografa je stvarno tijelo i opet alat istraživanja koje ima zadaću pronalaska intersubjektivnih otjelovljenih shvaćanja s tijelima onih koji sudjeluju. Iz toga dakle, slijedi da je etnografsko promatranje kompleksnije od samog gledanja ljudi. Iako etnografi stvarno gledaju ljude, oni to čine na način da naprave okvir opservacija u relaciji prema granicama ispitivanja, razgovorima i intersubjektivnim tijelima koji je stvaraju kada je netko u etnografskom polju. Etnografski pogled, taj discipliniran i čudan način gledanja, promatranja, ima svoju povijest koju možemo pratiti. Etnografi su očito trenirani kako da primijete ponašanja, događaje i događanja koja su smatrana teoretski važnima u vrijeme kada se oni bave određenim poljem, i taj povijesno determiniran, evoluirajući karakter etnografskog pogleda je vrijedan zabilješke. To nadilazi činjenicu da su jednom etnografi "gledali" stvari na način koji možda uznemiruju moderne praktičare. Etnografski pogled je navukao mnogo kritike u postmodernom doba zbog neugodne instrumentalnosti koja je prepoznatljiva u prošlim etnografskim načinima gledanja. Postojanje neugodnosti s prošlim načinima gledanja i konsolidacija postmoderne kritike etnografije ne znače da etnografi više nemaju pogled. Naravno da imaju pogled i trebaju ga imati. Samo zato jer su prijašnje intelektualne epohe u antropologiji i sociologiji "vidjele" divljaštvo, primitivnu izolaciju, egzotiku, kulture siromaštva, uglavljene prednosti, i druge fenomene iz prošlosti, to se modernističkoj etnografiji čini anakronim, pa čak možda i neetičnim. To ne znači da moderna etnografija treba izbjegavati perspektivni pogled. I tako dok kritike etnografskog pogleda često služe kao pokuda prijašnjih generacija etnografa jer su gledali na ljude na pogrešan način, ironija je u tome da su kritike ranijih etnografskih pogleda i same disciplinirane i oblikovane u skladu s postmodernističkom kritikom modernističke etnografije. Etnografski pogled je i dalje živ, te je proširio svoje horizonte u posljednjih trideset godina, podigao je svoj pogled ne samo kako bi gledao "Druge", nego i svoje preteče, što je tipično za kritički i refleksivni habitus recentne etnografije.

---

<sup>141</sup> Često se u svojim djelima, ne samo u *Milice etrangere*, bavio kostimima i ljudima. Postoje serije prikaza augsburške mode, plemićke mode, serija ljudi iz cijele Europe, prikazi Azijata, pa čak i Indijanaca iz prekomorskih zemalja. Naravno da ovdje ne možemo obraditi sve no bitno je povezati te njegove interese s interesom za krajišnike.

Svaki etnografski pogled je konstrukt; naš pogled je neizbježno oblikovan teorijskom klimom, ljudima i pitanjima koja nas zanimaju, kao i našim iskustvima, predispozicijama i nedostacima. Svaki etnograf ima svoj vlastiti pogled koji će biti sličan drugima što se tiče teoretskih preferencija no na svaki drugi način će biti jedinstven. Etnografski pogled je puno više od samog akta promatranja u osjetilnom području, referira se također na "mind's eye" etnografa, mentalni okvir referenci kroz koji etnograf vidi svijet. Etnografski pogled je legitiman cilj kritičara, no neizbježno je osnovni preduvjet za bivanje etnografom. No, kao etnografi moramo biti svjesni načina na koji stvaramo svoj pogled te to činiti kritički i reflektivno, zato da bismo bili svjesni konteksta produkcije naših vizija i reprezentacija, i bili svjesni da će se oni činiti zastarjelima budućim generacijama profesionalnih etnografa.

Razvoj etnografskog pogleda će reflektirati intelektualne i osobne nazore etnografa. Etnografska promatranja su sistematske forme promatranja drugih, one su disciplinarne. Etnografi moraju biti trenirani da promatraju strukture i ponašanja i da bilježe kvantitetu i kvalitetu koji su relevantni za njihov projekt.<sup>142</sup>

Vojna krajina područje je u koje obilježava izrazito višetnički sastav stanovništva.<sup>143</sup> Tradicionalna kultura, koja je rezultat cijelog niza faktora, njeguje i karakterističnu nošnju koja je element te kulture. Uz činjenicu da je to liminalno područje, gdje dolazi do cijelog niza kulturnih razmjena, ono je i ratno poprište na kojem vladaju zakoni vojne sile. Problem odijevanja zato izaziva poseban interes kod znanstvenika.

Problem graničarske odjeće ne može se odijeliti od karaktera Vojne krajine, bez obzira promatrali mi Krajinu kao instituciju ili teritorij naseljen naoružanim stanovništvom. Odijevanje graničara mora se promatrati kao integralni dio sveukupnog pretvaranja Vojne krajine iz slabo naseljenih teritorija sa raštrkanim utvrđenjima u 16. stoljeću u mnogoljudnu vojno-teritorijalnu instituciju, kakva je bila naročito od druge polovice 18. stoljeća. Prema historiografskim podacima poznato je da je branitelji Krajine do 18. stoljeća činilo raznorodno društvo: domaće feudalne trupe sastavljene od konjanika hrvatsko-ugarskog plemstva, zatim strana najamnička vojska i domaće posade utvrđenih gradova.<sup>144</sup> Svi su oni nastupali u međusobno raličitoj odjeći i opremi zavisno o rangi i nadređenoj osobi, te načinu na koji su se opremali. Posade koje su branile utvrde i granične linije prema Osmanskom Carstvu bile su odjevene u jednostavnu suknenu odjeću toga vremena s lokalnim odlikama. Valvazor i Dnevnik Vuka Frankopana predočavaju doba prije 18. stoljeća na temelju čega se

---

<sup>142</sup> MADDEN 2010.: 97-109

<sup>143</sup> Ranije u tekstu je objašnjeno zašto. Vidi str.

<sup>144</sup> HNJ, 2., 1959.: 381

može zaključiti da je krajiška vojska bila odjevena po modi koja je karakteristična za ugarsko-osmanski i mediteranski prostor sa snažnim elementima seoske i pastirske nošnje.<sup>145</sup> Novodoseljeno stanovništvo nakon velikog turskog rata nosilac je novog stila odijevanja, bez vojnih feudalnih odora, koje je bilo karakteristično za cijelu prvu polovicu 18. stoljeća. Martin Engelbrecht u posljednjim trenucima ovjekovječuje taj unikatan svijet krajiške odore prije nego je središnja vlast iz Beča uniformirala krajišnike u jedinstvene odore prema modernim europskim pravilima odijevanja na vojnom polju.

U svojoj analizi izabranih bakroreza napravio sam podjelu na nekoliko kategorija koje su bile logične s obzirom na sadržaj koji prikazuju. U prvoj skupini nalaze se krajišnici koji imaju generično ime *tolpatsch*<sup>146</sup>. U drugoj skupini nalaze se panduri – od vojnika, preko časnika pa sve do njihova zapovjednika baruna Trenka. Treću skupinu čini vojna glazba koja je na zapadna bojišta umarširala zajedno s pandurima baruna Trenka. Četvrtu skupinu čine prikazi obiteljskog života krajišnika i njihovih žena. Unutar sve četiri skupine pojavljuju se razni etnonimi: *Croat*, *Sclavonier*, *Liccaner*, *Morlack*. U našoj analizi upozorit ćemo na pojavu etnonima s obzirom na šire skupine navedene gore uz kratke opise.



Slika 15. Prikaz augsburške mode<sup>147</sup>

Do sada je već mnogo toga rečeno o Engelbrechtovoj djelatnosti. Slika 15. jedna je iz serije prikaza augsburške mode. Ovdje služi kao ilustracija mode na koju je augsburško

<sup>145</sup> NIKOLIĆ 1978.: 30-40

<sup>146</sup> Usp. pojam objašnjen na str. 47.

<sup>147</sup> Preuzeto s Bildindex.de <http://www.bildindex.de/#1> 30.01.2012.

društvo, i njegova okolica, bilo naviklo. Izabrao sam ovu sliku jer prikazuje jednog augsburškog građanina i njegovu pratilju, nasuprot kojih stoji jedan augsburški seljak. To ilustrira način odijevanja na koji su bili naviknuti građani i seljaci u tom društvu.

Najupadljivija karakteristika prikaza krajišnika je kolorit.<sup>148</sup> Na listovima *Milice etrangere* susreću se razne boje. Pronaći ćemo ovdje crne visoke kape s crvenom podstavom.<sup>149</sup> Crvene kabanice s kapuljačama nosili su panduri, iako se mogu pronaći i kod ostalih iregularnih trupa. Slavonci su imali svoj osebujan način odijevanja: visoke žute kape, zelene bluze, crveni prsluci.<sup>150</sup> No, situacija nije jednoobrazna i ne možemo načine odijevanja svrstati u zasebne kategorije što ilustrira List 121 gdje su prikazani panduri, ali u odori koja je karakteristična za Slavonce.<sup>151</sup> Na temelju izvora možemo zaključiti da je karakteristična boja za Varaždince u Ratu za austrijsko nasljeđe bila zelena.<sup>152</sup> Godine 1741. "Historische Nachrichten" pišu da "su ugarski obučeni, nose crvene kape, zelene ugarske kapute, bijele hlače, čizme i crvene ugarske ogrtače. Umjesto cipela nose komad isprepletene kože".<sup>153</sup> To potvrđuje i nekoliko listova *Milice etrangere*.<sup>154</sup>

Daljnja analiza bakroreza otkriva da su ratnici do zuba bili naružani raznim oružjem te su davali dojam strašne pojave. Već na prvi pogled nam je jasno da narod/i koji dolaze na njemačko tlo u sklopu Rata za austrijsko nasljeđe uvelike odudaraju od slike 15. na kojoj se vidi prikazana odjeća augsburške svakodnevice. Najveća razlika koja se odmah primjećuje su hlače. Na Balkanu su postojale domaće duge uske hlače često nazivane ugarskim. U Osmanskom su se Carstvu, s druge strane granice, nosile široke hlače. Zbog dodira na graničnom prostoru Krajine došlo je do unošenja "turskih" hlača. Te široke hlače se često pojavljuju na listovima serije *Milice etrangere* i predstavljaju egzotičan element odjeće.<sup>155</sup> Hlače koje se nalaze na listovima *Milice etrangere* su razne boje, no prevladavaju crvene i bijele. Kabanica, prsluci i uske hlače su bili od običnog platna, dok su široke turske hlače bile napravljene od svilenkastog materijala da u potpunosti sliče turskima.

<sup>148</sup> Jesu li bakrorezi odmah bili tiskani u verziji s više boja ili su bili naknadno obojani to je teško utvrditi bez detaljnog pregleda, možda čak i kemijske analize bakroreza za što bi nam trebali originali. Nitko dosad nije to napravio, a male su šanse da netko u kratko vrijeme to i napravi. Neki od autora koje sam konzultirao pri izradi svog rada tvrde da su bakrorezi odmah bili otisnuti u svim bojama, dok opet drugi govore o naknadnom bojanju. Kao što sam rekao to se može točno utvrditi jedino analizom originala. Što se tiče rasporeda boje, one su vjerodostojne jer velika većina literature spominje boje koje se nalaze na bakrorezima.

<sup>149</sup> Listovi 115, 149, 146, 148, samo su neki primjeri

<sup>150</sup> Listovi 86, 96, 98,

<sup>151</sup> List 121 – "Desertierte und wieder gefangene Panduren"

<sup>152</sup> CECIĆ JERIČEVIĆ 1962.: 23; BLECKWENN 1973.: 146

<sup>153</sup> "Sie sind ungarisch gekleidet, tragen roten Mutzen, grüne ungarische Rocke, weisse Unterkleider, Zischmen und rote ungarische Mantel. Anstatt der Schuhe aber gebrauchen sie Bloss ein Stück zusammen-gebundenes Leder.", BLECKWENN 1973.: 179

<sup>154</sup> Listovi 20, 47, 49, 52, 59, 108, 132

<sup>155</sup> BLECKWENN 1973.: 150

Opće zanimanje koje su ti narodi pobudili kod zapadnjaka dočaravaju nam razna svjedočenja. Ponajprije valja spomenuti izvještaj bečkih novina.<sup>156</sup> U njima se govori kako je "čitav Beč nagnuo da vidi ovu čudnu vojsku, ne znajući čemu da se više divi, visokome stasu, divskoj snazi, šarenom odijelu ili mnogobrojnom oružju". Novine su prenosile i "glas o čudesnim pandurima...svaki ih je htio da vidi, te s toga se neprekidno kupila sva sila svijeta oko njihova stana." Uskoro su krajišnici postali mnogobrojniji na zapadnom bojištu te su se priče o njima počele i dalje širiti. Kakvu slavu su stekli dočarava nam jedan razgovor između Francuza i Austrijanca koji je tiskan u nekoj brošuri, a distribuiran je u Frankfurtu i Leipzigu.<sup>157</sup> Trenk i njegovi panduri, kao i svi ostali krajišnici, stekli su uskoro strašnu reputaciju.<sup>158</sup>

Ranije je spomenuto da su stranci često bili karakterizirani kao Zli. Drugost koja izvire iz slikovnih prikaza krajišnika na bakrorezima samo je dodatno potvrđena tekstualnom komponentom. Slika i tekst na bakrorezu čine komplementarnu sliku Drugoga, ne samo kao

<sup>156</sup> Boravak u Beču su popratile bečke novine "Wiener Diarium" od 31. svibnja 1741. godine; ALEXICH.: 173; ARNETH.: 267-268

<sup>157</sup> Franzos: Nock Eins, mon cher ami, Sie hab vergess zu erzehl von die Hussar, Bandur und Tolpatsch. Die Husar ist mir jez schon gut bekannt, die ander aber muss sein komm aus der Hoell, denn sie sah aus wie der Teufel. Ik muss nock lack, wann mir einfall, wie ick mit etlick Camerad auf die Marsch in kuter Ruh wollt ess, kommt drey von die Bandur zu uns hineinkespring; wir lauff davon und meyn, sie sey 3 boese Geist. Vor gross Alteration nick hab remarquiert die Visage, ick hab nit keseh, ein Gewehr, nur ein kross messer, damit schlakt sie kewiss die Feind und fress sie auf mit Haut und Haar.  
Oesterreicher: Die Bandur sind wohl eine ungarische Nation, haben aber viel Barbarisches an sich, sind sonst niemals bei einer Armee gebrauchet worden.... es ist zwar keine regulierte Miliz, haben auch keinen ordentlichen Sold, ausser auf dem Marsch, werden gebraucht, den Feind zu allarmiren, auch bey einer Belagerung zuerst auszuprallen; sie geben kein Quartier, nehmen auch keines an. Ihre Mondur bestehet in einen gemeinen Wams, weissen Hosen und rothem Umschlag; anstattet der Schuhe haben sie rauhe Felle um die Fusse gewickelt, ihr Gewehr ist ein Sabel ind langes Messer, und im Gurtel stecken 4 bis 5 Pistholen, sehen sonst verteufelt martialisch aus ... Die Tolpatschen, das ist die ordentliche ungarische Infanterie, sind aber ebenfalls sehr incivilisirt. Ihr Gewehr ist ein Feuer-Rohr, Pistol und Sabel, sie tragen Hosen, so bis auf die Fuss herunterhangen, anstatt der Schuhe rauhe Felle oder Bast, und sehen denen Turckischen Janitscharen nicht viel ungleich, sind behertzt und der Physiognomie nach recht furchterlich.  
Franzos: Ick will glaub, dass die zwey sind von ein Zeug gemackt und werdt sein uberblieb von die alt Hunnen; dock mocht wiss, weil die Mann sieht so abschulick aus, ob ihr Frau und Jungfer ock von so garstig Kesickt sey?  
Oesterreicher: Das Fraueunvolk von diesen zwey Nationen sind der Artigkeit nach von denen Mannern ganz unterschieden, und wenn ihr wunderlicher Habit sie nicht verstellte sollte wohl ein artig franzosisch Gesicht daraus konnend formiert werden...  
Franzos: O mit die Jungfer Bandur mag ick nit curtesir, wenn sie nock schon sey, dann der her Bandur ist ganz boss Mann, und gibt kein Pardon, wie sollt die kut Frantzoz nit werd tractiret, wann sie sollt dazu komm?  
Oesterreicher: Da ist es freylich besser man bleibt davon. Indessen will nur mit wenigen gedenken, dass noch eine Art Leute mit unsern Truppen aus Ungarn herauff kommen, die Croaten gennant. Die Landschafft ist in Konigreich Ungarn angrantzend und ebenfalls dem Hauss Oesterreich gehorig. Diese dienen meist zu Fuss, sind bewaffnet mit einen Rohr und Sabel, zuweilen einen Streithammer fuhrend, sind ganz leicht bekleidet, mit einen kurtzen Camisohl, Halb-Stiefel und einer Ungarischen Kappen, sind martialische und behertzte Leute."

<sup>158</sup> "Ipak valja priznati, ono užasno ime, što ga Trenk i njegovi panduri stekoše još nedavno u Bavorskoj, sada zadobiše i u Elzasu. Narod se tiju gostiju tako bojao i plašio, da je njihovo ime upleo i u svoje nabožne molitve: "čuvaj nas Bože kuge, gladi, rata i Hrvata", nije tek pjesnička fraza, već potpuna istorijska istina.", ŠIŠIĆ 1994.: 141-142



slika na papiru, već i kao mentalna slika. Drugim riječima, na taj način stvara se slika Drugoga koja se proučava u sklopu historijske imagologije.

Seriju Engelbrechtovih prikaza prati i serija tekstova koji ih objašnjavaju. Oni koji su prvi vidjeli te trupe jasno su uočili narod koji se razlikuje od njih.<sup>159</sup> Zato i listovi Engelbrechtove serije vrve od tekstova sličnih ovome : "Koliko stranog naroda vidimo u ovo vrijeme, u mnogim njemačkim mjestima, no većinom nismo sretni zbog toga, sjajni kakvi jesu zastrašuju ljude, želi ih se vidjeti u njihovoj zemlji, no ne bi ih rado pustili u svoju kuću".<sup>160</sup> Tako se već od početka susrećemo s *tolpatschom*, čije ime već zvuči divlje. Kako smo ranije već napomenuli, *tolpatsch* je generički pojam koji se koristio za mnoge iregularne trupe iz Krajine. Stoga se spominju *tolpatsch iz Slavonije* (List 04), ugarski *tolpatsch* (List 07), *tolpatsch* koji se naziva i pandur.<sup>161</sup> Ugarski *tolpatsch* ili pješak ne pokazuje strah ili brigu, već samo hrabrost i snagu. Za njega postoji samo jedan način života, a to je borba. Za krajišnika u borbi postoje za samo dvije stvari: pobjeda ili smrt (List 05). A da pokaže kako je spretni, *tolpatsch* vješto barata i kopljem (List 14). Predodžba takvog ratnika vrlo je jednostavna, što prikazuje List 16 : To je slika *tolpatscha* sa svom opremom i oružjem te način na koji se prehranjuje kada maršira. Prikazuje ga se kao životinju koja jede što nađe na putu: razno povrće, trave i sl.<sup>162</sup> Takva se predodžba potencira ne samo slikovnim prikazom pandura i Hrvata koji zajedno jedu, nego i tekstom koji kaže: "hrana koju jedu toliko je loša da bi većini ljudi bilo zlo od nje, no njima je jako ukusna."<sup>163</sup>

Na prikazima krajišnika najzastupljeniji su panduri.<sup>164</sup> Odjeća i cijela oprema kojom su zapanjili zapadnjake bila je u cijelosti osmišljena od samog baruna Trenka.<sup>165</sup> Pandura čini

---

<sup>159</sup> Vrlo vjerojatno su prve odrede vidjeli negdje u svibnju 1741. godine kada barun Trenk sa svojim pandurima dolazi u Beč

<sup>160</sup> List 31. – **"Ein Croatischer Stängel Reuter"**

Wie vieles frembdes Volck siht man bei dieser Zeit  
Im manchem Teutschn Ort, doch meistens nicht zu Freud  
Der wunderlich habit, macht vielen fast ein grauss  
Mann wünscht Sie in ihr Land, und gar nicht in dass Hauss."

<sup>161</sup> List 30. – *Tolpatsch oder Pandur*

<sup>162</sup> List 16. – **"Ein tolpaths mit allem seinem Gewehr und gewonlicher Kost,**

Gesicht, Montur, Gewehr bringt alles einen Schröcken  
Es lachet ihm das Herz, wo es gibt Raub und Streit  
Unbessen lässt er sich die grüne Bahr wohlschmecken  
Biss er auf einem Streiff krieget eine reiche Beut."

<sup>163</sup> List 28 – **"Der bei geringer u. Schlechter Kost vergnügte Pandur u: Croat"**

Was man von Jugend auf an Speisen angenommen  
Es sei so rauch und grob das find man am besten statt  
Da manchem er gar schlecht und ubel wurd bekommen  
So schmeckts doch trefflich wohl dem Pandur und Croat"

<sup>164</sup> "Naša riječ pandur dolazi od latinske riječi *banderium*, što je oznaka za pratnju (čeljad) kojeg posjednika, a uz čine oboružanu četu velike feudalne gospode", ŠIŠIĆ 1994.: 73

strašnim njegovo oružje s kojim bijesno puca i bode.<sup>166</sup> Kod slikovnih prikaza pandura često se ponavlja pridjev *bijesan* (*grimmig*) kojim se želi posebno naglasiti njihova animalna priroda. Svi panduri su uvijek gnjevni i spremni na rat. Pandure ne zanima ništa drugo doli pljačka. To se može vidjeti na više mjesta.<sup>167</sup> Još jedna od predodžbi koja se jasno manifestira je činjenica da je čitava njihova pojava bezvrijedna. Ni odora ni cipele ni opanci nemaju nikakve vrijednosti.<sup>168</sup>

"Kakav sav narod dolazi k nama. Jesu li to Mauri ili Kinezi? Kakvu čudnu odjeću nose. Držanje im pokazuje hrabrost i želju za pljačkanjem."<sup>169</sup> Na taj list može se nadovezati još jedan prikaz koji jasno svjedoči o tome kako su autori vidjeli pandure, gotovo poput Kineza. Naime, na listovima 102 i 29, ako se bolje promotre crte lice prikazanih likova, mogu se razaznati orijentalne, gotovo azijske fizionomije. Sve je to posljedica načina na koji su panduri nosili svoje frizure.<sup>170</sup> Ali ipak, najbolji opis slike pandura u zapadnjačkom imaginariju može se pronaći na listu 25: "Panduri su narod koji je rođen za rat te je k tome još i do zuba naoružan. A kad jednom daju svoju prisegu, u ovom slučaju zastavi, svoju vjernost će dokazivati sve do groba. Dat će svoju krv, svoj znoj i čak svoj život da ispune svoju prisegu." Naglašeno je i ranije: za pandura postoje samo dva ishoda rata: pobjeda ili smrt.<sup>171</sup>

<sup>165</sup> "Trenkovi panduri nijesu bili jednako odjeveni, ni ipak se mogu svesti na glavna obilježja jer je glavni karakter nošnje bio, kako jur spomenusmo, turski. Na glavi bila ima je visoka crna kapa, nalik na kamilavku, ogrtali su se u crvene kabanice s kukuljicama (kapucama), oblačili modre zobune, a ispod njih crvene ječermice; na noge navlačili su široke modre čakšire i opanke. Za kožnatim pojasom imali su utaknute 4 kubure, ljuti handžar i sitan nožić na kojem je bila urezana pandurska prilika s natpisom "Vivat pandur", preko ramena njihala ima se šarena diljka, a o boku još im je visila kriva sablja. Da čitava četa izgleda još više turski morao je svaki momak brijati glavu, ostavivši tek kurjuk, mjesto barjaka služio im tug (konjski rep), a konačno dodade joj Trenk tzv. tursku bandu, sastavljenu od 12 glazbara, koju sam ovako opisuje: "Ona se sastoji od nekoliko frula i velikog bubnja po kojem se lupa odozgo neakvim velikim drvetom, a odozdo sitnim štapićem. Uz to imadu još dva tanjura (činele), a znadu ih takvom vještinom sudarati, da čitava stvar baš ne zvuči rgjavo." Ova inače sitna pojava, potekla iz objesne i šaljive naravi Trenkove, bila je od tako reći svjetske posljedice. Do tada nitko još nije poznao, po Europi, vojničke glazbe; za pandurskim izgledom povedoše se i ostale vlasti, dakako tek u savršenijoj formi", ŠIŠIĆ 1994.: 87-88

List 06 – "Abbildung eines Slavonischen gemeinen Panduren wie dergleichen A 1741. in Schlesien ankommen

Es machen den Panduren gleich fürchtbar seine Waffen,  
Indem auf sieben art er grimmig schießt und sticht.  
Mit ihm dem Feind in Feld gewiss gibt gnug zu schaffen  
Weil er so Kühn an Muth, als trotzig von Gesicht."

<sup>167</sup> Listovi 13, 18,

<sup>168</sup> List 19 – "Da weder kleid noch Schuh zeigt von sonderem werth"

<sup>169</sup> List 20 – "Ein Panduren Corporal aus dem Warasdiner Bannat  
Was kommen noch von Leut auf unsrerem Teutschen Boden  
Die Mohren oder gar Chinesen stellen für?  
Was bringen sie nicht mit vor rare Kleider Moden  
Postur und Mine zeigt den Muth u Raub begier."

<sup>170</sup> Usp. pogledati bilješku 165.

<sup>171</sup> List 25 – "Ein Panduren fändrich mit seinem Fahnen träger  
Panduren sind ein Volck so recht zum Krieg geboren  
Und werden noch dar zu bewaffnet auf das belt

Da je postojala fascinacija ratnicima koji su dolazili u pomoć mladoj vladarici dokazali smo već i ranije. Svi listovi serije *Milice etrangere* odaju čuđenje i fascinaciju ali i strah. Taj narod je u svemu dobar, pucanju, rezanju i udaranju pa je zbog toga najbolje, glasi preporuka s lista 40, promatrati ga iz sigurne udaljenosti.<sup>172</sup> S time možemo povezati i rapidno rastuću potražnju za novim bakrorezima jer se htjelo vidjeti taj narod, čuti za njegova krvava nedjela. Lajtmotiv cijele priče je strano, čudno, strašno. Listovi koji se nižu jedan za drugim naglašavaju stranost, ali još više novinu. Karlovčanin na listu 42 predstavlja pripadnika još jednog novog naroda, a kako autor teksta kaže: *neće biti posljednji*.<sup>173</sup> Možemo li to pripisati marketinškom triku nakladnika koji želi privući publiku ili pouzdanim informacijama o tome da dolaze još neki čudniji ljudi, ne možemo znati sa sigurnošću. Proučavajući Engelbechtov životopis i sve što je napravio, vjerojatno da se može govoriti o obojemu. *Frembder Tracht, frembder Volck, verwundern* sve su to često korištene riječi na listovima serije *Milice etrangere* koje stvaraju sliku o krajišnicima. U kombinaciji s njima dolaze i hrabrost (*Courage*), pamet (*schlaue*) te usporedba s nekim općim simbolima: hrabar kao lav (*wie en Löw*) te lukav kao lisica (*lauert wie ein Fuchs*). Trajni su to simboli koji tekst nadopunjuju slikovnim materijalom strašnih ljudi koji dolaze s granice, s ruba civilizacije. Vrhunac predodžbe o strašnom i divljem ratniku s Balkana predstavlja list 48 i prikaz jednog Ličanina koji izgleda toliko zastrašujuće i divlje da neprijatelji pred njim bježe čim ga ugledaju.<sup>174</sup>

Svoj toj čudnoj povorci ljudi pridružuje se i element koji dotad nije viđen na zapadnim bojišnicama. Barun Trenk oprema svoju pandursku četu glazbenim odredom.<sup>175</sup> *Turska banda* odjećom ne iskače iz čitave povorke ratnika, ali svojom glazbom privlači veću pozornost. Bubnjevi i frule ciljano utjeruju još veći strah u kosti protivniku. Na Engelbrechtovim prikazima moguće je vidjeti čitav niz glazbenika koji su zajedno s krajiškom vojskom odlazili u rat.<sup>176</sup>

---

Wenn einmal voller Wuth zum Fahnen sie geschwohren  
So halten biss aufs Blut sie auch die Treue felt"

<sup>172</sup> List 40 – "Er ist im allem fit, im schneiden, schiesen, hauen,  
Wom weitem ist ihm gut, sein arbeit zuzuschauen"

<sup>173</sup> List 42 – "Ein neue art von Volck, komt uns hier vor gesicht  
Der Carlstater will der letzte bleiben nicht"

<sup>174</sup> List 48 – "**Abbildung eines so genanten Licaners unter dem Königl. Ungarischen Hilffs-völcker**  
Die kleidung fürchterlich, die mine recht zum schrecken  
Ist wohl an disem Volck, recht ganz entsrecklich wild  
Zu wass vor Angst und Noth wird mancher offents flien  
Weil mann er ihm ergreiff, nichts als den Tod einbildt."

<sup>175</sup> Usp. vidi bilješku 165.

<sup>176</sup> List 23 – "**Ein Trommelschläger bei den Panduren**  
Des Trommelschlägers aufzug ist mit Lob auch zu erheben  
Da er sowohl mit Spiel als Waffen ausgeziert  
Es können resonanz die weiten Hosen geben

Da sav taj *frembdes Volck* nije željan samo rata, krvi i plijena, dokazuju i neki prizori koje nitko nije očekivao kod takvih ljudi. "Jedan Rašanin oprašta se dirljivo od svoje majke." I sam autor katrena se pita: "Pa tko bi mislio da takav narod može nježno i voljeti?".<sup>177</sup> Slika divljaka pretpostavlja da takvi narodi nemaju ni kulture, u što spada i pravda. No, da tome nije tako prikazuju sljedeća dva prizora. Prvi se nalazi na Listu 29. gdje vidimo kažnjavanje jednog pandura.<sup>178</sup> Drugi primjer prikazuje par, muško i žensko, kako veselo plešu.<sup>179</sup> A da sav taj svijet nije bezbožan, dokazuje i prisutnost svećenika koji zajedno s pandurima odlazi u pohod u svom habitu.<sup>180</sup> Da i ljubav cvate kod tih divljaka dokazuje list 21 na kojem se nalazi prikaz Hrvata sa svojom ženom koja ga ne napušta: "u ljubavi i tuzi neće napustiti jedno drugo jer nijedan put nije predalek i svuda će ići zajedno."<sup>181</sup> Naime, svi oni odlaze u rat za "svoju kraljicu i spremni su dati krv, pa čak i život".<sup>182</sup>

Nakon nekog vremena sav taj svijet će se spremiti i krenuti prema svojim domovima kao *tolpatsch* prikazan na listu 36.<sup>183</sup> "Kod kuće ćemo moći puno toga ispričati, i da tamo kamo smo došli, nisu nas lijepo primili – bojali su nas se."

- 
- Wann er zum march und streit sein frisch die Trommel rührt"
- <sup>177</sup> List 83 – **"Ein Raiz, welcher von seiner lieben alten Mutter beweglichen Abschied nimbt"**  
 Schaut, wie die Mutter hier dem lieben Sohn noch herzt,  
 Weil ihre treue Brust sein Abschied kränckt und schmerzt  
 Doch tröstet sie ihr Sohn umarmet sie behände  
 Wer dachte, dass diss Volck so zärtlich Lieben könnte?"
- <sup>178</sup> List 29 – **"Art Pandurischer Straff"**  
 Dass auch Gerechtigkeit bei frembden Völckern sei  
 Dass zeigt diese Straff, da mit sehr grossem g'schrei  
 Der arme Pandur muss sich lassen praff zerschlagen  
 Damit zur Warnung er kan andern darvon sagen"
- <sup>179</sup> List 33 – **"Ein mit seiner Liebsten tanzender Pandur"**  
 Der Pandur tanzt munter mit seiner Pandurin  
 Dei freundliche minen, entdecken die Spuren  
 Dass dessen gedancken, noch mehreres begehren  
 Sie wirts ihm Pandurisch, ohn Zweiffel gewähren"
- <sup>180</sup> List 22 – **"Ein Priester der Pandurem"**  
 Hier praesentieret sich ein Priester der Panduren  
 In venerablem schmuck daher mann klärlich sieht  
 Kan find von Christentum bei ihnen sichre Spuhren  
 Und das nicht, wie der Leib, auch wild bei das gemuth."
- <sup>181</sup> List 21 – **"Ein Croat mit seinem Wieb"**  
 Wiss heist in Lieb und Leid einander nicht verlassen  
 Und das kein Weg zu Weit, den wahre liebe treibt  
 Es mag sein eine Krafft, so eienem Schaz umfallen  
 Zumahl wann sie verliebt an seinem Zart sich reibt"
- <sup>182</sup> List 37 – **"Ein voller Courage von seiner Liebsten abschied nehmender Pandur"**  
 Vor unsre Königin, lass ich Blut Leib und Leben  
 Dram thue mir dein Hand, nochmal zum abschied geben  
 Der Marsch ist schon bestimbt, stell nur dein Weinen ein  
 Dass scheiden ist zwar hart, courage es muss nur sein."
- <sup>183</sup> List 36 – **"Ein nach Haus marchierender Tolpatsch"**  
 Allons, man gehts drauf loss, marchier jetzt mit nach Haus  
 In diesem Jahr ist unser Feldzug aus

Analizom bakroreza utvrdili smo da u većini slučajeva govorimo o heteropredožbama s jednim ključnim izuzetkom. List 36 prikazuje *tolpatscha* koji odlazi kući, a tekst ispod stavlja mu u usta riječi da će kod kuće pričati mnogim stvarima koje je vidio, ali i o tome kako ga nisu tamo lijepo ugstili. U tom slučaju možemo govoriti o metapredodžbama samog autora teksta. Urbana civilizacija koju predstavlja urbana sredina grada Augsburga, čiji su pripadnici bili i Engelbrecht i autor katrena, je obilježena bipolarnom i hijerahijskom strukturom društva, dihotomijskom reprezentacijom socijalnih dispariteta, te antitezom urbanog vs. ruralnog. Urbano društvo Augsburga je kozmopolitsko, postojano i obrazovano dok je krajiški svijet koji se pojavljuje na njihovim vratima prljav, animalan, zaostao, neobrazovan i krvožedan. Sredinom 18. stoljeća takvo kozmopolitsko društvo već je bilo prožeto idejama prosvjetiteljstva čija je temeljna misao reflektirala osnovnu dihotomiju barbarstvo vs. civilizacija. Takve predodžbe su ksenofobijske i označuju stranu kulturu kao inferiornu i negativnu u odnosu na matičnu, što se jasno vidi iz tekstova koji se nalaze na bakrorezima. Predodžbe i stereotipi koji se zatiču na bakrorezima formirani su zahvaljujući ratu te pružaju minimalni oblik informacija, budući da je riječ o jednostavnim katrenima s raznim epitetima kako bi se omogućila maksimalna masovna komunikacija. Kada su nazivi "pandur", "Morlack" jednom prošireni u društvu odmah su asocijali na strance koji nose puno oružja, često su prljavi, nasilni, ljuti i divlji. Takvi stereotipi takvog potiču ksenofobiju među stanovništvom – želiš ih vidjeti izdaleka u svojoj zemlji, ali ne i u svojoj kući. S tim povezan je i fenomen egzoticizma koji je jako naglašen na bakrorezima. Pošto egzoticizam nije sistematična nego izolirana pojava, Drugo ne prijeti homogenoj domicilnoj grupi. Ali zato izaziva zanimanje i čuđenje što dokazuje i velik uspjeh Engelbrechtovih bakroreza. Osim negativnih stereotipa i predodžbi, pojavljuju se i elementiepiteti pozitivnog stereotipiziranja. Hrabrost, pamet i lukavost samo su neki od karakteristika koje obilježavaju pozitivan stereotip krajišnika. Osim toga pojavljuju se i figure svećenika koji učvršćuju taj pozitivan stereotip.

## Zaključak

Bakrorezi Martina Engelbrechta izvanredan su izvor za proučavanje razvoja krajiške uniforme, a samim time i krajiškog društva. Osim toga, donose cijelu lepezu mogućih pogleda na krajišnike od strane zapadnih društava. Stoga su odličan izvor za proučavanje stereotipa i predodžbi koje je zapadni svijet imao o nazadnom svijetu istočne Europe. Engelbrecht nije imao namjeru ostaviti etnografsku studiju nošnji i oružja u naslijeđe budućim generacijama već, je želio utažiti glad publike koja je bila željna egzotičnih slika. U svojoj namjeri je uspio jer su njegova djela polučila veliki uspjeh, o čemu svjedoči i veliki broj kopija koje su se uskoro našle na tržištu. Iz tog razloga smo i stavili Engelbrechtove bakroreze pod povećalo historijske znanosti koristeći, se pritom novim pristupima i metodama kako bismo otkrili kompleksnu prirodu izvora. Namjera autora je usko povezana s "duhom vremena" u kojem živi, o čemu svjedoče katreni koji se nalaze ispod slike. Tekst i slika na bakrorezu zajednički stvaraju predodžbu krajišnika koji je potpuni stranac, ono Drugo koje je Zapad stvorio na početku 18. stoljeća. *Pandur, Morlak i hajduk* su "divljaci" koje prosvjetitelji traže, samima sebi pripisujući zadaću prosvijećenja. Iz popratnog teksta se uvelike može razabrati zapadnjačka superiornost. "Slike govore tisuću riječi" rekao je Kurt Tucholsky, a slike krajišnika pričaju priču jednog zaboravljenog svijeta. Bakrorezi Martina Engelbrechta uspjeli su u posljednji tren prije njegova nestanka zamrznuti taj specifičan svijet na listovima serije *Milice etrangere*.

U ovom radu predstavljen je samo manji dio prikaza serije *Milice etrangere* jer nam cijeli nije bio dostupan a, i opseg istraživanja bio bi prešao granice zadane ovim radom. U ovome radu bavili smo se analizom prikaza krajiškog svijeta iz Engelbrechtove serije. Poznato je da cijela serija sadrži i prikaze škotskih brđana. U nekom opsežnijem radu trebalo bi se usporediti prikaze brđana s prikazima krajišnika. Osim toga, trebalo bi uzeti u obzir i djelo Alberta Fortisa koji je "Put po Dalmaciji" napisao inspiriran škotskim brđanima i Morlacima što navodi na zaključak da je vjerojatno negdje i došao u kontakt s Engelbrechtovom serijom prikaza. Trebalo bi analizirati podrijetlo boje tj. jesu li bakrorezi tiskani odmah u koloriranom izdanju ili je boja naknadno stavljena na otisnute listove. Kao što sam ranije napomenuo, za to bi trebalo posjedovati originale. Osim toga, Engelbrechtov opus u cjelini bi trebalo valorizirati na nov način koristeći nove teorijske i metodološke pristupe raznih znanstvenih disciplina jer kao izdavač i autor Martin Engelbrecht predstavlja izdašno vrelo novih spoznaja.

## Summary

The interest for new historical disciplines was partially responsible for writing this work. When a historian works on military history He is often faced with dull and nonexciting traditional historiography. That is the main part of the reason why we decided to work on something connected with military history but in a very inovative way. Or source was a series of copper engravings published by Martin Engelbrecht in his publishing company during the War of Austrian Succesion. The series is called *Theatre de la milice etrangere* and it contains 151 copper engravings. A third of them represent Scottish Highlanders, another third represents Hungarian soldiers and husars, while the last third of the copper engravings represents soldiers from a territory called Vojna krajina (Military border) which came to help the young queen Maria Theresia in the war for her throne and lands. We used new approaches and methods while analyzing this source. The primary approach relied on historical imagology. For pictorial part of the copper engravings we used iconology, which was combined with a new approach called intermediality. The source is extremely complex that's why we used so many new and inovative approaches which in turn gave a whole new series of viewpoints to our research.

## Bibliografija

### Izvor

ENGELBRECHT, Martin. 1746. *Theatre de la milice etrangere : Schau-Bühne verschiedener bishero in Teutschland unbekannt gewester Soldaten von ausländischer Nationen*. Augsburg.

### Literatura

ARNETH 1863.: ARNETH, Alfred Ritter von. (ur.). 1863-79. *Maria Theresia*. Wien.

ARNETH, Alfred Ritter von. (ur.). 1881. *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*. Wien.

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 9: 412. 1879. Leipzig. Duncker und Humboldt.

ALLMAYER-BECK, J.Christoph, Erich Lessing. 1981. *Das Heer unter dem Doppeladler: Habsburgs Armee 1718-1848*. München.

AMSTADT, Jakob. 1969. *Die k.k. Militärgrenze 1522-1881*. Würzburg.

BARTHES, Roland. 1971. *Image, music, text*. New York. Hill and Wang.

BAY-CHENG, Sarah et al. (ur.). 2010. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam. Amsterdam University Press.

BECKER-CANTARINO, Barbara. (ur.). 2008. *Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400 - 1750)*. 37. Amsterdam. Rodopi B.V.

BLACK, Jeremy. 2004. *Rethinking Military History*. New York. Routledge.

BLAŽEVIĆ 2002.: BLAŽEVIĆ, Zrinka. 2002. *Vitezovićeve Hrvatska između stvarnosti i utopije : ideološka koncepcija u djelima postkarlovačkog ciklusa Pavla Rittera Vitezovića (1652.-1713.)*. Zagreb. Barbat.

BLECKWENN 1973.: BLECKWENN, Hans. 1973. ‚Uniformen und Ausrüstung der Österreichischen Grenztruppen 1740-1769‘. U: *Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien* 6: 129-205.

BLECKWENN, Hans. 1984. ‚Der Kaiserin Hayduken, Husaren und Grenzer – Bild und Wesen 1740-1769‘. U: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* 10: 113-123.

BRACEWELL, Catherine Wendy. 1997. *Senjski uskoci: piratstvo, razbojništvo i sveti rat na Jadranu u šesnaestom stoljeću* (Uskoks of Senj. Piracy, Banditry and Holy war in the Adriatic in the 16th century). Zagreb.

BREDNICH 1984.: BREDNICH, Rolf. 1984. ‚Flugblatt, Flugschrift‘. U: *Enzyklopedie der Märchens*. Sv. 4. Berlin. 1339-1358.



BROWNING 1995.: BROWNING, Reed. 1995. *The War of the Austrian Succesion*. Palgrave Macmillan.

BUCZINSKY, Alexander. *Gradovi Vojne krajine*. Sv. I-II. Zagreb. Hrvatski institut za povijest, Monografije i studije 4.

BURKE 2001.: BURKE, Peter. 2001. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. London. Reaktion Books.

CAMPBELL HUTCHINSON 2000.: CAMPBELL HUTCHISON, Jane. 2000. *Albrecht Dürer: a guide to research*. Taylor and Francis.

CECIĆ JERIĆEVIĆ 1962.: CECIĆ JERIĆEVIĆ, Ksenija. 1962. *Uniforme i nošnje na teritorjiu Vojne krajine: magistarski rad*.

CRANKSHAW, Edward. 1969. *Maria Theresa*. Longman Publishers.

ĆUBRILOVIĆ, Vasa. (ur.). 1989. *Vojne krajine u jugoslovenskim zemljama u novom veku do Karlovačkog mira 1699. Zbornik radova sa naučnog skupa održanog 24. i 25. aprila 1986*. Beograd.

DABIĆ, Vojin. 1984. *Banska krajine 1688-1751*. Beograd-Zagreb.

DABIĆ, Vojin. 1996. *Karlovački generalat 1683-1746*. Beograd.

DE RIDDER 1928.: RIDDER, Gustave de. 1928. *Catalogue et Description Bibliographique D'une Collection De Livres et Gravures Sur Les Costumes militaires. Autriche - Hongrie*. Paris. Giraud-Badin.

DEMIAN, Johann A. 1806-1807. *Statistische Beschreibung der Militär-Grenze*. Sv. I-II. Wien.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2005. *Confronting images: questioning the ends of a certain History of Art*. Pennsylvania. Pennsylvania State University Press.

DUFFY, Christopher. 1977. *The Army of Maria Theresa: The Armed Forces of Imperial Austria 1740-1780*. Hippocrene Books.

DUKIĆ 2009.: DUKIĆ, Davor et al. (ur.). 2009. *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb. Srednja Europa.

ELLESTRÖM 2010.: ELLESTRÖM, Lars., (ur.). *Media borders, Multimodality and Intermediality*. New York. Palgrave Macmillan.

ERLL, Astrid, Ann Rigney, (ur.). 2009. *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory*. Berlin. Walter de Gruyter.

FRANITS 2000.: "Review of Eddy de Jongh, Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting," *Seventeenth Century News* 58: 217-219.

FUSSENEGGER, Gertrud. 1994. *Maria Theresia*. München. Dt. Taschenbuch-Verl.

FÜSSEL 2008.: FÜSSEL, Marian. 2008. "Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert". *Methaporik* 14: 204-230. <http://www.metaphorik.de/14/30.01.2012>.

GAVRILOVIĆ, Slavko. 1989. *Grada za istoriju Vojne granice u XVIII veku*. 2.sv. Beograd. SANU.

GOMBRICH 1974.: GOMBRICH, Ernst. 1974. "The visual image". U: *Media and symbols: the forms of expression, communication, and education*. Ur. David. R. Olson. Chicago. 241-270.

GROSS 2009.: GROSS, Mirjana. 2009. "Dekonstrukcija historije ili svijet bez prošlosti". U: *Historijski zbornik* 62: 165-195.

GRŽETIĆ, Igor. <http://www.igorgzetic.com/3-diskursa-gombrichove-povijesti-umjetnosti/> 02.12.2012.

HAMPSHER-MONK, Iain et al. (ur.). 1998. *History of Concepts: Comparative Perspectives*. Amsterdam. Amsterdam University Press.

HARMS 1992.: HARMS, Wolfgang. 1992. "Flugblatt". U: *Literaturlexikon*. KILLY, Walther (ur.). München.

HAYTHORNTWHITE, Phillip, Bill Younghusband. 1994. *The Austrian Army 1740*. 3.sv. Osprey Publishing.

HECHT, Heiko et al. (ur.). 2003. *Looking into Pictures: An Interdisciplinary approach to Pictorial Space*. Massachusetts. MIT Press.

HERRE, Franz. 1994. *Maria Theresia: die grosse Habsburgerin*. Koeln. Kiepenhauer und Witsch.

HIETZINGER, C.B. 1817-1823. *Statistik der Militärgränze des österreichischen Kaiserthums*. Sv. I-II. Wien.

HNJ, 2.: *Historija naroda Jugoslavije*. Sv. 2. Grupa autora. 1959. Zagreb. Školska knjiga.

HOLLINS, David, Darko Pavlović. 2005. *Austrian Frontier Troops 1740-98*. Osprey Publishing.

INGRAO, Charles W. 2000. *The Habsburg Monarchy 1618-1815*. Cambridge University Press.

KARGER, Johann Anton. 1998. *Die Entwicklung der Adjustierung, Rüstung und Bewaffnung der österreichisch-ungarischen Armee 1700-1809*.

KASER, Karl. 1997. *Slobodan seljak i vojnik, Povojačenje agrarnog društva u Hrvatsko-slavonskoj Vojnoj krajini, 1535-1881*. Sv. I-II. Zagreb.

KEARNEY 2003.: KEARNEY, Richard. 2003. *Strangers. Gods and Monsters – Interpreting Otherness*. New York. Routledge.

KNÖTEL, R. 1985. *Farbiges Handbuch der Uniformkunde: Die Entwicklung der militärischen Tracht der deutschen Staaten, Österreich-Ungarns und der Schweiz*. Stuttgart.

KORTE, Barbara et al. (ur.). 2010. *Facing the East in the West: Images of Eastern Europe in British Literature, Film and Culture*. Amsterdam. Rodopi.

KOSHATZKY, Walter. (ur.). 1980. *Maria Theresia und ihre Zeit*. Wien.

KRISTELLER 1905.: KRISTELLER, Paul. 1905. *Kupferstich und Holzschnitt in Vier Jahrhunderten*. Berlin. Verlag von Bruno Cassirer.

KRUHEK, Milan. 1995. *Krajiške utvrde i obrana Hrvatskog Kraljevstva tijekom 16. stoljeća*. Zagreb.

KUKULJEVIĆ 1877.: KUKULJEVIĆ SAKCINSKI, Ivan. 1877. "Hrvati za nasljednoga rata". U: *Rad JAZU* 38: 79-177.

LEITICH, Ann Tizia. 1995. *Maria Theresia: eine Biographie*. Wien. Tosa Verlag.

LEONHARD 1999.: LEONHARD, Joachim Felix et al. (ur.). 1999. *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin.

LEVINAS 1981.: LEVINAS, Emmanuel. 1981. *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Dordrecht. Springer.

LIPMANN 1963.: LIPPMANN, Friedrich. 1963. *Der Kupferstich*. Berlin. Walter de Gruyter und Co.

LOPAŠIĆ, Radoslav. 1884. *Spomenici Hrvatske krajine*. Sv. I-III. Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium 15. Zagreb.

LOPES 1996.: LOPES, Dominic. 1996. *Understanding Pictures*. Oxford. Clarendon Press.

MADDEN 2010.: MADDEN, Raymond. 2010. *Being Ethnographic: A Guide to the Theory and Practice of Ethnography*. SAGE Publications. 97-109.

MALEKOVIĆ, Vladimir. (ur.). 1993. *Od svagdana do blagdana: Barok u Hrvatskoj*. Zagreb. Muzej za umjetnost i obrt.

MASON, Peter. 2001. *The Lives of Images*. London. Reaktion Books.

MEEK, Allen. 2010. *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*. New York. Routledge.

MITCHELL, W.J.Thomas. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago. Chicago University Press.

MITCHELL 1994.: MITCHELL, W.J.Thomas. 1994. *Picture Theory*. Chicago. The University of Chicago Press.

MONTANARO 2004: MONTANARO, Ann. 2004. *A Concise History of Pop-Up and Moveable Books*. Rutgers University Libraries.

MÜLLER, Hannelore. 1959. ‚Engelbrecht Martin‘. U: *Neue Deutsche Biographie*. Sv. 4. 512. <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118684728.html> 30.01.2012.

NIKOLIĆ 1964.: NIKOLIĆ, D. 1978. ‚Odevanje graničara vojne krajine u 18. i 19. stoljeću‘. *Srpski etnografski zbornik, XCI, Život i običaji narodni*. 30-40.

PALLFY, Geza. 2000. *Europá védelmében. Haditérképészet a Habsburg Boridalom Magyarországi határvidéken a 16-17. századba*. Papa.

PANOFSKY, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York. Doubleday Anchor Books.

PANOFSKY, Erwin. 1991. *Perspective as Symbolic Form*. New York. Zone Books.

PAVLIČEVIĆ 1984.: PAVLIČEVIĆ, Dragutin. (ur.). 1984. *Vojna krajina. Povijesni pregled - historiografija – rasprave: radovi s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u povodu 100. obljetnice sjedinjenja Vojne krajine s Hrvatskom od 23. do 25. studenog 1981*. Zagreb. Liber: Centar za povijesne znanosti Sveučilišta, Odjel za hrvatsku povijest.

POPELKA 1980.: POPELKA, Liselotte. 1980. ‚Martin Engelbrecht und die Hilfsvölker Maria Theresias‘. U: *Maria Theresia als Königin von Ungarn: Schloss Habturn, 15.Mai- 26. Oktober 1980*. Ur. Amt der Burgenländischen Landesregierung. Eisenstadt.

RIEDER, Heinz. 1990. *Maria Theresia: Schicksalsstunde Habsburgs*. Gernsbach. Katz.

ROKSANDIĆ, Drago. 1988. *Vojna Hrvatska. La Croatie militaire. Krajiško društvo u Francuskom Carstvu, 1809-1813*. Sv. I-II. Zagreb.

ROTHENBERG, Gunther E. 1960. *The Austrian Military Border in Croatia, 1552-1747*.

SCHENDA 1987.: SCHENDA, Rudolf. 1987. ‚Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern‘. *IASL* 12: 82-107.

SCHIER, Flint. 1986. *Deeper into pictures : An essay on pictorial representation*. New York. Cambridge University Press.

SCHILLING 1990.: SCHILLING, Michael. 1990. *Bildpublizistik der fruhen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis un 1700*. Tübingen.

SCHILLING, Michael. 1991. ‚Illustrierte Flugblätter der frühen Neuzeit als historische bildquelle. Beispiele. Chancen. Probleme‘. U: *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*. Ur. Brigitte Tolkmitt, Rainer Wohlfeil. Berlin. 107-119.

SCHOTT, Friedrich. 1924. *Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und sein Nachfolger*. Augsburg.

SEITZ 1986.: SEITZ, W. 1986. ‚The engraving in 17th and 18th century Augsburg‘. *Print quarterly* 3: 116-128.

SEMALI, Ladislaus, Ann Watts Pailliotet, (ur.). 1999. *Intermediality*. Colorado. Westview Press.

ŠIŠIĆ 1994.: ŠIŠIĆ, Ferdo. 1994. *Franjo barun Trenk i njegovi panduri*. Vinkovci. Privlačica.

TEUBER, Oskar, Rudolf Ottenfeld. 1971. *Die österreichische Armee von 1700-1867*. Graz.

*The Illustrated Magazine of Art*. 1853. sv.1, br.5. 292-297.  
<http://www.jstor.org/stable/20537983> Accessed: 15/11/2011 08:09

THIEME-BECKER. 1914. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* 10: 534.

TSCHUPPIK, Karl. 1934. *Maria Theresia*. Amsterdam. De Lange.

VALENTIĆ, Mirko. 1981. *Vojna krajina i pitanje njezina sjedinjenja s Hrvatskom 1849-1881*. Zagreb. Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu - Institut za historiju radničkog pokreta.

VANIČEK, Franz. 1875. *Specialgeschichte der Militärgrenze*. Sv. I-IV. Wien.

VASIĆ 1950.: VASIĆ, Pavle. 1950. ‚Theatre de la milice etrangere. Jedan izvor za nošnju naših graničara iz 1742.‘. U: *Istorijski glasnik NR Srbije* 3-4: 126-129.

WEBB, Ruth. 1963. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Surrey. Ashgate Publishing Limited.

WOLF 1999.: WOLFF, Werner. 1999. *The musicalization of fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam. Rodopi.

WOLF, Werner, Walter Bernhart, (ur.). 2006. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam. Rodopi.

WOLF, Werner, Walter Bernhart, (ur.). 2007. *Description in literature and other media*. Amsterdam. Rodopi.

WOLF, Werner. 2011. *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media*. Amsterdam. Rodopi.

WOLFF 1994.: WOLFF, Larry. 1994. *Inventing Eastern Europe: the map of civilization on the mind of enlightenment*. Stanford. Stanford University Press.

WREDE, Alphons Freiherr von. 1898. *Geschichte der K.und K. Wehrmacht. Die Regimenten, Corps, Branchen und Anstalten von 1618 bis Ende des 19. Jahrhunderts*. Sv. I-V. Wien.

ZÖLNER 1997.: ZÖLNER, Erich, Therese Schüssel. 1997. *Povijest Austrije*. Zagreb. Barbat.

## Popis priloga

Listovi serije *Milice etrangere*:

List 06.....	73.
List 07.....	74.
List 16.....	75.
List 19.....	76.
List 20.....	77.
List 23.....	78.
List 26.....	79.
List 28.....	80.
List 29.....	81.
List 30.....	82.
List 31.....	83.
List 33.....	84.
List 37.....	85.
List 52.....	86.
List 54.....	87.
List 83.....	88.
List 86.....	89.
List 96.....	90.
List 98.....	91.
List 109.....	92.
List 121.....	93.
List 149.....	94.
List 150.....	95.





Abbildung eines Slavonischen gemeinen Panduren wie dergleiche

A. 1741. in Schlesten ankommen.

So machen den Pandur gleich forchtbar seine Waffen,  
 Indem auf sieben Art er grimmig schießt und sticht,  
 Weithin dem Feind im Feld gewiß gibt er zu schaffen,  
 Weil er so kühn an Muth, als niedrig von Gesicht.

P. A. 7.

Marc. Engelbrecht excud. A. 17





### Ein Capitain ünfer den Panduren.

So schickt man heut zu Tag die muntere Panduren  
 Mit Waffen wohl versehen zum Schrecken in das Feld;  
 Allein was kümmert sich um Rahmen und Figuren,  
 Wenn Sie gleich noch so frembd, ein teutscher Krieger's Held.

C.P. May

Mart. Engelbrecht sculp. 1807





Ein Tolpatsch mit allem seinem Gewehr  
und gewöhnlicher Kost

Besteht, Montur, Gewehr bringt alles einen Schrocken,  
Er lachet ihm das Vers, wo es gibt Raub und Streich,  
Indessen liest er sich die grüne Fahr wohlsehnen,  
Dah er auf einem Strauß kriegt eine reiche Zeit.

C.P. Aug.

Arch. Capelle'sche Hand. A. P.





Ein Tyroler Tolpatz mit seiner Feld Equipage.  
 So wird in Tyrolen der Tolpatz ausmontieret,  
 Da weder Kleid noch Schuh sich zeigt von sonderm werth,  
 Was sich von merodeurs bey ihm selbst einquartieret,  
 Wüßst nach der Musterung er alsbald auf die Erd.

C. P. May

Art. Engelbrecht second A. V.





Ein Panduren Corporal auf dem Warasdiner Bannat.

Was kommen noch vor Zeit auf unsern Deutschen Boden,  
 Die Hohen oder gar Chineser stellen für?  
 Was bringen Sie nicht mit vor rare Kleider Huden,  
 Postur und Mine zeigt den Muth und Haub Regier.





Ein Trommelschläger bey den Panduren.  
 Des Trommelschlägers Aufzug ist mit Lob auch zu erheben,  
 Da er sowohl mit Spiel als Waffen ausgeziert, &  
 Es können resonanz die weite Hosen geben,  
 Wann er zum march und streit sein frisch die Trommel rührt.

C. P. May.

Murt. Engelbrecht excud. A. V.





Ein Obrist Wachmeister der Bandieren,  
 Daß Tapfferkeit und Muth bey diesen Fremden Leuthen;  
 Dar hoch vornöthen sey, weist mancher Officier,  
 Da ihr vornemste Kunst, ist Fechten und erbauchen.  
 Darum es billig ist, daß man scharff comandier

P. May.

Mart. Engelbrecht excud. a.

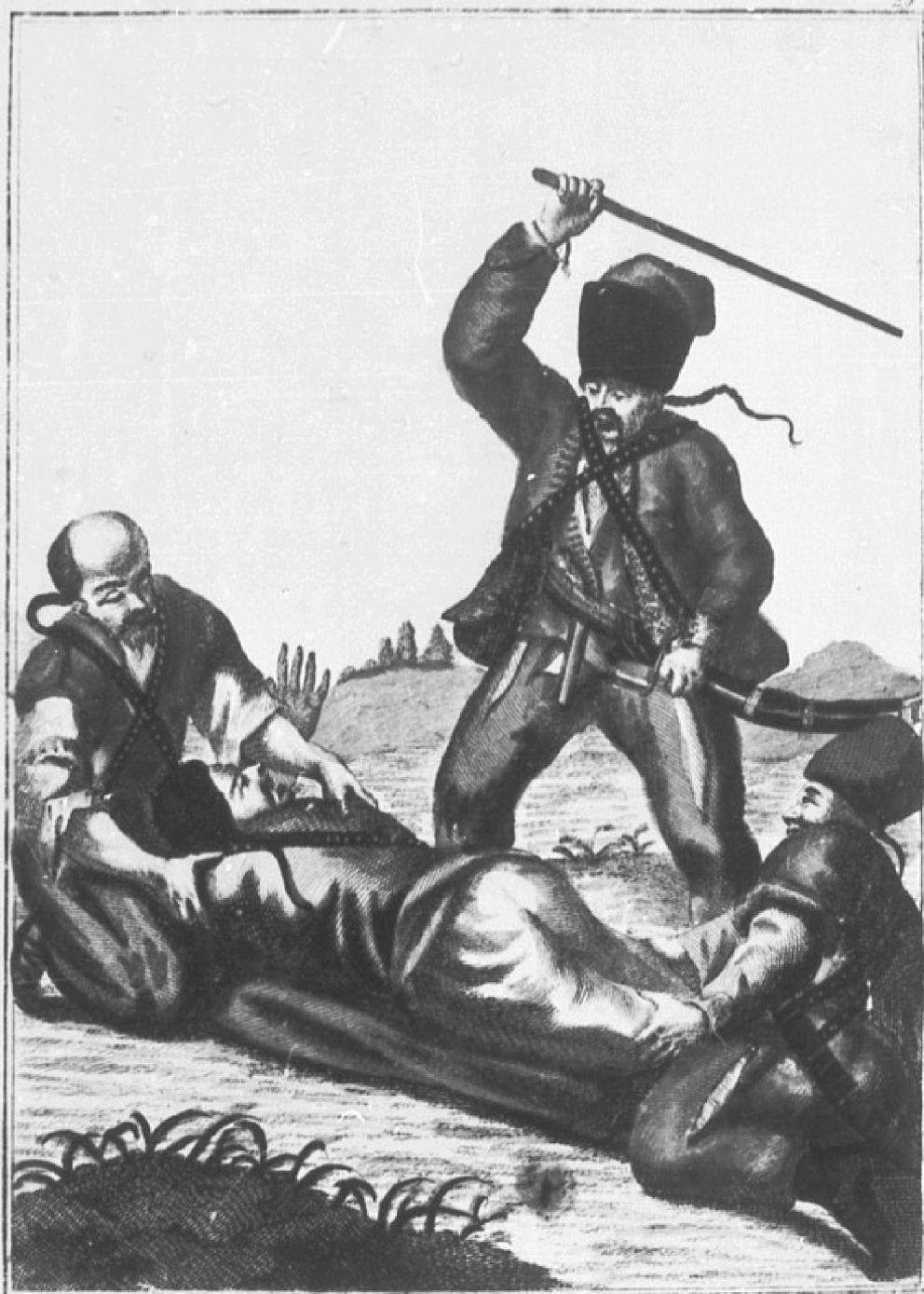




Der bey geringer u. schlechter Kost, vergnügte Pandur u. Croat.  
 Was man von Jugend auf, an Speisen angenommen,  
 Es sey so rauh und grob, das sind am besten stück,  
 Da manchem es gar schlecht, und übel wird bekommen.  
 So schmeckt's doch trefflich wohl dem Pandur und Croat.

C. P. Maj.

Mart. Engelbrecht excud. A. 7.



*La manière de punir les Pandoures.  
 Chez les peuples étrangers de même que parmi nous,  
 La justice s'observe très rigoureusement,  
 Le Pandoure pour Servir de bon Exemple à Tous,  
 Se laisse batonner impitoyablement.*

*C. D. May*

*Mart. Engelbrecht sculp. A. V.*





Un Tolpatche, ou Pandoure à Cheval.  
 C'est sans inquiétude qu'il se promène à Cheval,  
 Quoique de l'oeil pourtant il voie de toute part,  
 Trouver il son Ennemi ou quelqu'autre d'egal  
 Il le serre de près le hache à l'ecart

C. D. May.

M. Engelbrecht sculp. A. D.





### Ein Croatischer Stängel Reiter.

Wie vieles frembden Volk, sieht man bey diser Zeit.  
 In manchem Teutschen Ort, doch meistens nicht zur Freud.  
 Der wunderlich habit, macht vielen fast ein Grauß.  
 Man wünscht Sie in ihr Land, und gar nicht in daß Hauß.

C. P. May.

Marc Engelbrachte sculpsit. A. V.





Ein mit seiner Liebsten tanzender Pandur.

Der Pandur tanzt munter mit seiner Pandurin  
 Die freundliche minen, entdecken die Spuren  
 Daß deßen Gedanken, noch mehrers begehren  
 Sie würds ihm Pandurisch, ohn Zweifel gewähren.

C. P. May.

Mart. Engelbrecht excud. A. V.





Ein voller Courage von seiner Liebsten Abschied nehmender Pandur  
Vor uns're Königin, laß ich Blut, Leib und Leben  
Drum thue mir dein Hand, noch mahl' den Abschied geben.  
Der March ist schon bestimbt, stell mir dein Weinen ein.  
Daß scheiden ist zwar hart, courage es muß mir sein.





Ein bei rauhem Wetter wohlverwahrter Varesdiner.  
 Wie wohl verwahrt sich nicht bei Wind und Wetter stürmen  
 Der schlaue Waresdin wann er marchiren muß,  
 Er weißt sein gut Gewehr, und sich so zu beschirmen  
 Daß er ist ganz umhüllt vom Kopf bis auf den Fuß.

C. P. May.

Mart. Engelbrecht excud. A. V.









Ein Krieger, welcher von seiner lieben alten Mutter  
beweglichen Abschied nimbt.

Sehnet, wie die Mutter hier den lieben Sohn noch herzt,  
Weil ihre treue Brust sein Abschied kranckt u. schmerzt;  
Noch tröstet sie ihr Sohn, umarmet sie behände  
Wer dächte, daß diß Volk so zärtlich Lieben könnte?

P. M.

Mart. Engelbrecht excud. A. V.





### Ein Slavonischer Fähndrich:

Ein muthiger Fähndrich macht den Seinen Herz u. Muth,  
 Daß sie den Fahnen sehr in freyen Lüften schweben.  
 Kommt dieser in Gefahr, so schonen sie sein Blut,  
 Da, wann es nöthig ist, so lassen sie ihr Leben.

C. P. Maj.

Mart. Engelbrecht excud. A. V.





### Ein Slavonischer Hauptmann.

Kräft in dem Zug u. March den Hauptmann seine Reihe,  
 So hat er so viel Muth, als wenig Furcht und Scheue,  
 Er führet auch sein Volk geschickt und tapffer an,  
 Und ficht vor seinem Feind, wie ein gemeiner Mann.

C. P. May.

Mart. Engelbrecht excud. A. V.





Zwei auf dem March begriffene Slavonier.  
 Wir machen den beschluß, und lassen uns nicht trennen,  
 So lange man uns zwei noch wird Schlawacken nennen;  
 Macht sich ein Feind an uns, so wag ers, wie er kan,  
 Wir stehen allezeit beherst für einen Mann.

C. P. Maj.

Mart. Engelbrecht excid. A. V.





Ein Pandur aus Croätien.

Man schauet dieses Volk mit viel Verwundern an,  
 Das sich zu unsrer Zeit im Feld hervor gethan:  
 Allein es scheint auch sein Martialisch Wesen,  
 Es seh von Jugend auf zu Krieg und Streit erlesen.

C. P. May.

Mart. Engelbrecht excud. A.V.





# Desertierte und wider gefangene Panduren.

Wir sind in frembde Land zu kriegen ausgegangen,  
 Wir aber setzten Pflicht und Schuldigkeit hinten:  
 Nun ist der graue Bart dem Jungen gleich gefangen,  
 Weil keinen Unterschied das Kriegs-Recht machen kan.

P. Mo.

Mart. Enschelbrecht excud. A. 2





Ein Trommel-Schläger von dem in A° 1746. neu regulierten Graff  
Petazzischen Carlstätter Regiment.

Dem Carolstätter ist sein musches Trommel-Spiel  
Die herrlichste Music, daran er sich ergötzt,  
Im Feld und auf dem March, bei wenig oder viel,  
Nach wann es mit dem Feind off was zu schaffen sezet.

C. Pr. Maj.

Mart. Engelbrecht excud. A. V.



